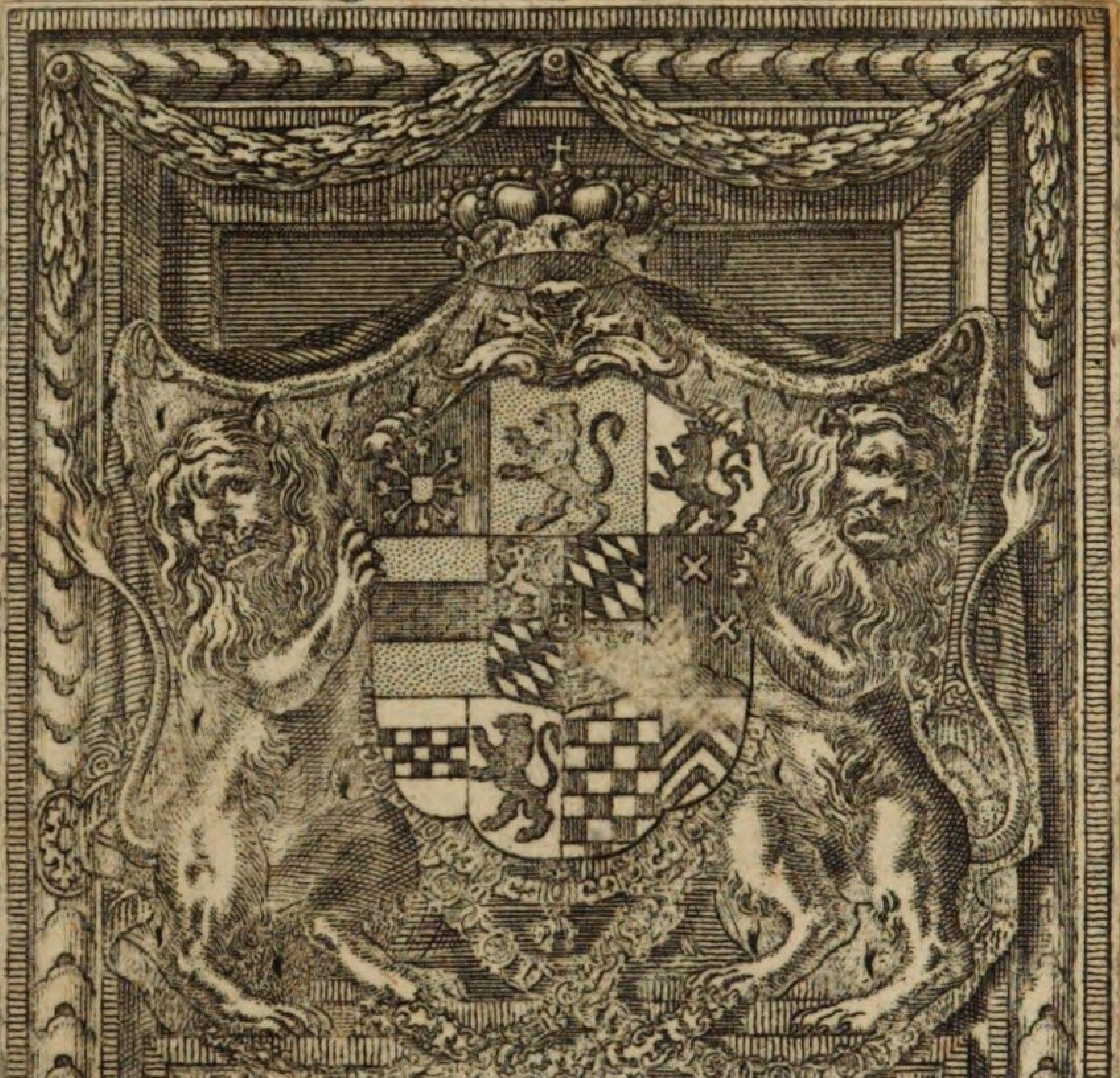
~~Th. Dt. deutsch. p. 145.~~
L. eleg. g. 120/4



<36600512060019
<36600512060019
Bayer. Staatsbibliothek

Handbuch
der
Aesthetik
für gebildete Leser
aus allen Ständen

---

in Briefen
herausgegeben
von
Johann August Eberhard.

....

Vierter Theil

Halle
bey Hemmerde und Schwetschke
1805.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt.

Einhundert und dreyundsechzigster Brief. Der Herr von Rößler an seine Tochter. Beredtsamkeit. Poesie. — Rhetorik. Poetik. Seite 1

Einhundert und vierundsechzigster Brief. An Ebendieselbe. Beredtsamkeit. Fortsetzung. 10

Einhundert und fünfundsechzigster Brief. An Ebendieselbe. Poetik. 17

Einhundert und sechsundsechzigster Brief. An Ebendieselbe. Poetik. Dichtungsarten. 22

Einhundert und siebenundsechzigster Brief. An Ebendieselbe. Didaktische Poesie. 28

Einhundert und achtundsechzigster Brief. An Ebendieselbe. Stoff, Form und Ton des didaktischen Gedichts. 32

Einhundert und neunundsechzigster Brief.
An Ebendieselbe. Die poetische Epistel. Seite 38

Einhundert und siebzigster Brief. An Ebendieselbe. Die Satyre. 46

Einhundert und einundsiebzigster Brief. An Ebendieselbe. Form der Satyre. 51

Einhundert und zweyundsiebzigster Brief. An Ebendieselbe. Sittlichkeit der Satyre. 56

Einhundert und dreyundsiebzigster Brief.
An Ebendieselbe. Die beschreibende Poesie. 64

Einhundert und vierundsiebzigster Brief.
An Ebendieselbe. Das beschreibende Gedicht. 73

Einhundert und fünfundsiebzigster Brief.
An Ebendieselbe. Die dramatische Dichtkunst im weitern Sinne. Poetische Handlung. 85

Einhundert und sechsundsiebzigster Brief.
An Ebendieselbe. Vollkommenheit der poetischen Handlung. Wahrheit. Reichthum. Dramatische Bewegung. 91

Einhundert und siebenundsiebzigster Brief.
An Ebendieselbe. Größe der Handlung. 98

Einhundert und achtundsiebzigster Brief. An Ebendieselbe. Heroische, mimische und komische Handlungen. Seite 104

Einhundert und neunundsiebzigster Brief. An Ebendieselbe. Mimische Handlungen. 109

Einhundert und achtzigster Brief. An Ebend. Das heroische, das bürgerliche dramatische Gedicht. 115

Einhundert und einundachtzigster Brief. An Ebendieselbe. Philosophische Handlung. Dramatische Handlung. Episches Gedicht. Dramatisches Gedicht. 120

Einhundert und zweyundachtzigster Brief. An Ebendieselbe. Dramatisches Gedicht. Gespräch. Selbstgespräch. 127

Einhundert und dreyundachtzigster Brief. An Ebendieselbe. Drama. Einheiten des Drama's. Einheit der Handlung. 134

Einhundert und vierundachtzigster Brief. An Ebendieselbe. Einheit der Zeit. 144

Einhundert und fünfundachtzigster Brief. An Ebendieselbe. Einheit des Ortes. 153

Einhundert und sechsundachtzigster Brief.

An Ebendieselbe. Heroische, romantische, mimische Handlungen. Seite 159

Einhundert und siebenundachtzigster Brief. An Ebendieselbe. Heroische, romantische, mimische Handlungen. Fortsetzung. 170

Einhundert und achtundachtzigster Brief. An den Herrn v. Drivers. Das Trauerspiel. 178

Einhundert und neunundachtzigster Brief. An Ebendenselben. Der moralische Zweck der Tragödie. 187

Einhundert und neunzigster Brief. An Ebendenselben. Alte Tragödie. Neueres Trauerspiel. 196

Einhundert und einundneunzigster Brief. An Ebendenselben. Alte Tragödie. Neues Trauerspiel. Fortsetzung. 205

Einhundert und zweyundneunzigster Brief. An Ebendenselben. Der Chor. 214

Einhundert und dreyundneunzigster Brief. An Ebendenselben. Tragische Kraft. Ihre Grenzen. 224

Einhundert und vierundneunzigster Brief. An Ebendenselben. Die Komödie. Das Lustspiel. 232

Einhundert und fünfundneunzigster Brief.
An Ebendenselben. Arten des Komischen. Seite 240

Einhundert und sechsundneunzigster Brief.
An Ebendenselben. Arten des Komischen. Das Hohe. Das Niedrige. Das Possenspiel. Charakterkomödie. Intriguenkomödie. 249

Einhundert und siebenundneunzigster Brief.
An Ebendenselben. Episches Gedicht. 258

Einhundert und achtundneunzigster Brief.
Der Herr v. Rößler an seine Tochter. Der Roman. 272

Einhundert und neunundneunzigster Brief.
An Ebendieselbe. Der Roman. Fortsetzung. 277

Zweyhundertster Brief. An Ebendieselbe. Der Roman. Fortsetzung. 282

Zweyhundert und erster Brief. An Ebendieselbe. Der Roman. Fortsetzung. 286

Zweyhundert und zweyter Brief. An Ebendieselbe. Der Roman. Beschluß. 291

Zweyhundert und dritter Brief. An Ebendieselbe. Die Aesopische Fabel. 301

Zweyhundert und vierter Brief. An Ebendieselbe. Die Aesopische Fabel. Ihre Charaktere. Seite 311

Zweyhundert und fünfter Brief. An Ebendieselbe. Das lyrische Gedicht. 221

Zweyhundert und sechster Brief. An Ebendieselbe. Arten des lyrischen Gedichts. Ode. Hymne. Psalm. Lied. Elegie. Romanze. 332

Zweyhundert und siebenter Brief. An Ebendieselbe. Die Idylle. 344

Zweyhundert und achter Brief. An Ebendieselbe. Das Epigramm. 355

Zweyhundert und neunter Brief. Herr v. Rößler an den Herrn v. Drivers. Das Kunstgenie. 362

Zweyhundert und zehnter und letzter Brief. An Ebendenselben. Das Kunstgenie. Beschluß. 368

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Einhundert und dreyundsechzigster Brief.

Der Herr von Rößler an seine Tochter.

Beredtsamkeit. Poesie. — Rhetorik. Poetik.

— Wir sind nun mit der Musterung der innern und äußern Schönheiten der redenden Künste so weit gekommen, daß wir endlich das ganze Feld der Beredtsamkeit vollständiger übersehen, und ihre Gränzen nach beyden Seiten genauer abstecken können. Wir nähern uns dem Kreise, meine Julie! in welchem Du mich schon so lange mit Sehnsucht erwartet hast: dem Kreise, wo Du Deine Lieblinge, die Meister der Beredtsamkeit und der Dichtkunst, nicht mehr aus der Höhe einer allgemeinen Theorie wirst unter den Augen haben.

Man klagt, daß die Beredtsamkeit in Deutschland ausgestorben sey. Wie weit sind diese Klagen gegründet? —

Die eigentliche Beredtsamkeit im ausnehmenden Sinne wirkt durch ihre großen Bewegungen auf die menschliche Seele; und das kann sie in der Poesie wie in der Prosa. Wenn also diese Letztere unter uns verschwunden ist, ist es darum auch die Erstere? Vermissest Du z. B. in den Reden des Philo, die wir so oft in Klopstocks Messiade bewundert haben, etwas von dem Feuer der glühendsten Beredtsamkeit? Welche Bewegungen, welcher hinreißende Strom, welche Kraft, welcher Ungestüm! Wenn das nicht Beredtsamkeit im höchsten Sinne ist, was ist es dann?

Aber die Beredtsamkeit der Prosa? An diese müssen wir freylich unsere Ansprüche um Vieles herabstimmen. Ist daran aber der Mangel an Genie Schuld, oder sind es andere Ursachen, die uns um diesen Ruhm bringen?

Wäre das Genie auch noch so mächtig, so würde es sich doch nicht zu dem Fluge der höhern Beredtsamkeit entfalten können; denn die Lage, wor-

in es sich in den meisten neuern Staaten befindet, ist ihren starken Bewegungen nicht günstig. Die Alten ordneten ihre Reden in drey Hauptgattungen: in die Gattung der gerichtlichen, der berathschlagenden und der lobenden. Alle drey lassen mehr oder weniger große Bewegungen zu; die letzte vielleicht die wenigsten.

Die berathschlagende Gattung begriff alle Reden, worin die Maaßregeln erwogen wurden, die man in öffentlichen Staatsangelegenheiten befolgte, oder deren Befolgung der Redner empfehlen oder tadeln wollte; sie mochten zu der innern oder äußern Verwaltung gehören. Der Demagoge oder Volksredner in den griechischen Freystaaten spannte alle Kräfte seiner Beredtsamkeit an, um das souveraine Volk bald zum Kriege, bald zum Frieden, bald zur Annahme, bald zur Abschaffung eines Gesetzes zu bewegen.

Du siehst also, meine Julie! daß diese Art der Beredtsamkeit nur da ihren ganzen erwünschten Spielraum finden konnte, wo die Angelegenheiten des Staats öffentlich vor dem versammelten Volke verhandelt wurden. Wo sollte sie also in unsern mo-

narchischen Verfassungen, worin Alles in dem Geheimnisse der Kabinetter abgethan wird, ein Feld finden, das ihre Athletenkräfte zu ihrem Kampfplatze wählen könnten?

Da die alten Redner ein leidenschaftliches Volk in Bewegung zu setzen hatten, so mußten sie sich in jedem Falle an die Leidenschaften wenden, sie mochten nöthig haben, bey einer bösen Sache ihnen die einleuchtendsten Vernunftgründe aus den Augen zu rücken, oder bey einer guten, den Gründen, mit denen sie sich in einer Versammlung, die mit einem großen Theile sehr reitzbaren souverainen Pöbels vermischt war, allein nicht fortzukommen getrauten, eine fortreißende blinde leidenschaftliche Kraft zuzugesellen. Und das ist es gerade, wogegen die reifere Weisheit am meisten auf ihrer Hut ist, wozu man aber nur in der Einsamkeit des Kabinets die gehörige Ruhe zu finden glaubt. Und ich denke, mit Recht; es scheint mir selbst, daß dieses ein unsichtbarer Grund seyn kann, der das Geheimniß des Kabinets, von dem man, ohne seine Wohlthätigkeit von dieser Seite recht zu überlegen, so viel Böses sagt, einem unparteyischen Beurtheiler empfehlungswürdig machen muß. Wenigstens kann man

die Berathschlagungen nicht besser vor dem Einflusse der sogenannten öffentlichen Meinung sichern, die man seit einiger Zeit in Frankreich zu einer despotischen Macht, und zwar zu einer sehr feindseligen, erhoben hat, der man aber endlich, um die Ruhe wieder zu finden, den Zugang hat versagen müssen.

Das einzige Land, worin in unsern Zeiten sich die Beredtsamkeit noch ohne Gefahr zeigen kann, ist Großbritannien; es sey, daß der ernste Nationalcharakter der Britten, die parlamentarischen Gesetze, oder die lange Gewohnheit, oder alles dieses zu sammen genommen, dem Ungestüme der Leidenschaften wohlthätige Schranken setzt. Da sie hier nur auf reife und erfahrne Männer in einem eingeschlossenen Raume wirken kann, so darf sie nicht hoffen, durch sinnliche Bewegungen die Zuhörer zu überraschen, oder ihre Urtheilskraft durch verführerische Rednerkünste zu bestechen, und durch etwas Anderes, als durch die Kraft ihrer Gründe, zu siegen.

Eben so wenig, als die politische Beredtsamkeit ein freyes Feld unter uns findet, eben so wenig ist ein solches für die gerichtliche offen. Da die Form unserer Rechtsstreite kein anderes als ein schriftliches

Verfahren zuläßt, und weder die Anklage noch die Vertheidigung vor einem Gerichte von Geschworenen geführt wird, die man für oder wider einen Angeklagten einzunehmen hat, so würden hier die Künste der Beredtsamkeit vergeblich seyn; denn sie würden auf einen Richter, der mit den Gesetzen bekannt ist, und sein Urtheil in der Stille seines Arbeitszimmers abfaßt, nicht wirken. —

Aber die Gattung der Lobreden — was hält das deutsche Genie ab, sich dieser zu bemächtigen? Du wirst, hoffe ich, nicht sagen: der Mangel an Gegenständen, durch Ruhm und Verdienst würdig, durch die Wunder der Beredtsamkeit verherrlicht zu werden. Denn ich wüßte nicht, welcher neuern Nazion wir an Menge großer Männer in allen Gattungen des Verdienstes und des Ruhmes nachstehen sollten. Welches Land hat mehrere und größere Regenten und Feldherren, mehrere und größere Gesetzgeber, Weltweise und Erfinder in allen Künsten und Wissenschaften aufzuweisen, als Deutschland?

Auch kann es nicht der Mangel an Rednertalent seyn, welcher uns die Laufbahn der Beredtsamkeit unzugänglich gemacht hat. Denn wenn dieses unsern

großen Dichtern, wie ich dir eben an Klopstocks Beyspiele gezeigt habe, in der Poesie nicht gefehlt hat, warum sollte es sich nicht in der Prosa verherrlichen können?

Es kann also wiederum nur der Mangel an einem großen Schauplatz seyn, der uns auch diese Palme des Ruhms versagt. Diesen Schauplatz findet der Redner auch in diesem Zweige der Kunst nur in der Mitte einer zahlreichen Versammlung aus allen Ständen, mit dem, was die Nazion Großes und Erlauchtes hat, an ihrer Spitze. So entstanden die hohen Muster der lobredenden Beredtsamkeit in den glorreichen Epitaphien in Athen, wo ein Lysias, und insonderheit ein Perikles, die schon in allen andern Gattungen den Preis der Beredtsamkeit errungen hatten, umringt von einem Volke, das auf den Ruhm ihrer großen Männer so stolz war, für ihr Talent einen würdigen Schauplatz fanden. Wenn diesen die neuern Staatsverfassungen dem Redner nicht mehr darboten, wenn die Lobrede durch den öffentlichen Patriotismus nicht mehr begünstigt wurde, so erhielt sie sich in Frankreich noch in den Tempeln der Reli-

gion. Hier kleidete sie sich in das Gewand des christlichen Heldenthums, und da von diesem kein Geschlecht und kein noch so stilles Verdienst ausgeschlossen ist, so feyerte sie auch die Privattugenden des häuslichen Lebens, und die übersinnliche Heiligkeit des Geschlechts, das durch seine Schwachheit und seine Bestimmung von der großen Schaubühne des öffentlichen Lebens entfernt gehalten wird. Es ist wahr, diese Gegenstände der christlichen Lobrede mußten durch die Hoheit ihres Standes die Verehrung der Menge auf sich ziehen; es mußte ein Prinz, eine Prinzessin, ein Herzog, eine Herzogin seyn: aber eben aus diesem Kontrast irdischer Hoheit mit dem gemeinen traurigen Loose der Sterblichkeit wußte Bossuet, der größte Meister in dieser Gattung, die großen Kräfte hervorzuziehen, mit denen er die meisten Wunder seiner Beredtsamkeit wirkte.

Wenn Du mich fragst, meine Julie, warum die Protestanten in ihren Tempeln dieser lobredenden Beredtsamkeit nicht gleichfalls einen Schauplatz eröffnet haben, so weiß ich Dir nichts zu antworten, als daß sie ihn ohne Zweifel nur in einem Gottesdienste

finden konnte, der durch seinen Pomp auf alle Sinne wirkt, und durch seine Glaubenslehre weit mehr zu dem Gefühle und der Phantasie, als zu der Vernunft redet. Vielleicht öffneten sich ihm nur die seltenen Rednertalente, die sich in dem glänzenden Zeitraume der französischen Litteratur in der Nähe des Thrones von Ludwig dem vierzehnten zusammenfanden, und denen der Geschmack dieses Königs und seines Hofes an allen Arten prächtiger Feyerlichkeit, zumahl wenn sie sich mit Pomp, Frömmigkeit und Repräsentazion und geistreicher Schmeicheley vereinigten, mit Wohlgefallen entgegen kam. Denn mit seinem Tode verschwinden diese beredten Leichenreden von dem Schauplatze, worauf sie geglänzt hatten, und in dem übrigen katholischen Europa sind sie nie ein Zweig der schönen Litteratur geworden. —

Einhundert und vierundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Beredtsamkeit.

Fortsetzung.

— Warum die Lobreden, außer in den öffentlichen Volksversammlungen, es sey den politischen oder den gottesdienstlichen, sich nirgend haben bis zu der hohen Beredtsamkeit emporschwingen können? — Aus eben dem Grunde nicht, meine Julie! aus dem diese Beredtsamkeit überhaupt nie, als im Angesicht einer zahlreichen umgebenden Menge, hat gedeihen wollen. Sie soll sich zu großen und starken Bewegungen erheben: und dazu kann sie nur der Anblick eines gedrängten Kreises aufmerksamer Zuhörer begeistern. Dieser Anblick muß einen jeden, der öffentlich reden soll, durch seine magische Kraft beleben; er muß seine schlafenden Vermögen erst selbst in die Bewegung bringen, die er Andern mittheilen will. Wo will also der Redner die Begeisterung hernehmen, die ihn zu den starken Wirkungen

der großen Beredtsamkeit beleben soll, wenn er nicht vor einem großen gemischten Volke auftritt, oder sich eine solche Versammlung wenigstens beym Schreiben in Gedanken vergegenwärtigt?

Ich glaube, eine solche Versammlung müsse eine zahlreiche und gemischte seyn. Was eine kleine bewirken kann, die aus lauter gebildeten Zuhörern besteht, das sehen wir aus unsern akademischen Lobreden, oder aus solchen, welche vor Jünglingen gelesen werden, die zu dem gelehrten Stande bestimmt sind. Diese kann und darf der Redner nicht auf große Bewegungen berechnen; denn seine Zuhörer sollen und wollen nicht erschüttert, sie wollen höchstens angenehm belehrt werden. Und darum konnte selbst unsers Engels Lobrede auf Friedrich den zweyten, sich nur durch Scharfsinn, Eleganz, Korrekzion und Feinheit auszeichnen.

Die große Angelegenheit, von der man noch jetzt vor einer zahlreichen Menge redet, ist die Religion; und man könnte daher um desto mehr denken, daß diese auch bey uns dem Redner ein weites Feld öffne, wo sein Talent glänzen könne, da Frankreich auch in dieser Gattung so große Meißter,

wie Bourdaloue und Massillon, aufzuweisen hat. Allein hier macht der Geist des Protestantismus eine Schwierigkeit, die wenigstens nicht zuläßt, daß die große Beredtsamkeit in seinen Tempeln ihren höchsten Schwung nehmen kann; was sie in dem katholischen Deutschland bisher gehindert hat, sich so hoch zu erheben, wie in Frankreich, das wage ich nicht, hier zu untersuchen.

Die Protestanten nämlich haben keine eigentlichen geistlichen Redner: sie haben christliche Religionslehrer; sie erwarten mehr Belehrung, als heftige Bewegungen; ihre Religion spricht mehr zu der Vernunft, als zu den Leidenschaften. Wenn ein geistlicher Redner, wie Bourdaloue und Massillon, von dem Pompe ihres Gottesdienstes und dem Geheimnißvollen ihrer Glaubenslehre unterstützt, durch süße oder schaudervolle Gemählde, die Gefühle in ihren dunkelsten Tiefen erschüttern können, so können unsere Religionslehrer ihren Lehren nur die sanfte Kraft geben, die keine heftige Bewegungen des Augenblicks, sondern durch die Vernunft bewährte dauerhafte Entschließungen wirken sollen. Sie müssen ihre Bewegungsgründe aus der innern Sitt-

lichkeit, aus der Kraft und der Wohlthätigkeit, die der christlichen Tugend eigenthümlich sind, hernehmen, indeß die französischen geistlichen Redner die Einbildungskraft durch die Bilder von dem erhabenen Schauspiele des Weltgerichts, von Seligkeit und Verdammniß, von Tod und Verwesung, von dem Himmel und der Hölle, und insonderheit von dieser mit ihren Qualen und der Endlosigkeit dieser Qualen, bald entzücken, bald erschrecken. Das so oft bewunderte Gemählde in Massillons Predigt: über die kleine Anzahl der Auserwählten, das die Zuhörer in ein solches Schrecken setzte, daß sie sich unwillkührlich von ihren Sitzen erhoben, als wenn sie den Weltrichter durch das geöffnete Gewölbe schon ankommen sähen — dieses Gemählde würde in einer protestantischen Kirche nicht anzubringen seyn, und auch schwerlich darin eine so große Wirkung thun. Alles, was man von einem protestantischen Religionslehrer erwartet, ist das, was man Salbung nennt, oder die Wärme des Gefühls und der sanfte Affekt, womit er die Wahrheiten der Religion vorträgt; und wir würden eben so unbillig als undankbar seyn, wenn

wir diese bey Allen verkennen wollten. Wer sollte sie z. B. in Jerusalems Betrachtungen über die Religion vermissen?

Es kann indeß Lagen geben, worin sich auch der protestantische Religionslehrer zu der Beredtsamkeit erheben kann, welche starke Bewegungen hervorbringt. Und in einer solchen befand sich Luther. Er hatte mächtige Gegner zu bekämpfen, Vorurtheile zu bestreiten; er mußte den Muth seiner Freunde befeuern, ihren Eifer beseelen, ihre Standhaftigkeit befestigen; und es ist ein Glück, daß seine feurige Seele einer solchen Lage gewachsen war. Denn wir finden in seinen beyden Postillen Stellen von den heftigen Bewegungen, die ihm einen gerechten Anspruch auf eine Stelle unter den vielleicht rohen, aber gewiß kräftigen Rednern geben.

Unsere Beredtsamkeit kann sich aber in keiner von den drey Hauptgattungen, der berathschlagenden, der gerichtlichen und der lobredenden, erheben. Diese müssen insgesammt durch den Patriotismus und das Nazionalinteresse unterstützt werden; und diese Triebfedern, wenn sie auch noch so wirksam gemacht werden könnten, haben doch nur eine sehr

eingeschränkte Kraft, und ihre Wirksamkeit kann nie allgemein genug seyn, weil sie sich auf einzelne Angelegenheiten beziehen.

Unsere Beredtsamkeit muß sich daher auf die Allen gemeinen Angelegenheiten zurückziehen; wir können nicht mehr bloß zu dem Bürger eines besondern Staats, wir müssen zu dem Menschen reden; nicht von persönlichen Angelegenheiten, sondern von den allgemeinen Angelegenheiten der Menschheit. Diese Beredtsamkeit ist nun freylich nicht mehr die hohe Beredtsamkeit, die sich durch starke Bewegungen ankündigt; sie ist die ruhige, die sich in der Einsamkeit des Kabinets, vor gebildeten, und eben darum kältern Lesern, und bey Angelegenheiten anbringen läßt, zu denen diese Leser nur den denkenden Verstand, und nicht eine leidenschaftliche Seele mitbringen.

Es sind also die besten prosaischen Schriftsteller, bey denen man diese ruhigere Beredtsamkeit suchen muß, diese Beredtsamkeit, die man, wenn man will, um sie von der hohen, eigentlichen Beredtsamkeit zu unterscheiden, Wohlredenheit nennen kann. Ihre Gegenstände sind die ganze Physische und

moralische Welt, die Tugenden und Laster, die Rechte und Pflichten, die Staaten in ihrer Natur und in ihrem Ursprung, der Mensch nach seinen erkennenden und begehrenden Kräften, nach seinem Genie und Charakter, nach seinen Zuständen und Lagen, seiner Bildung und Erziehung, seinen Schicksalen und seinen Verhältnissen, worin er mit der Gottheit steht — kurz Alles, was den Menschen als Menschen interessiren kann. Indem sie so alle Arten von Dingen, auch die wichtigsten und größten, in ihren Kreis zieht, so kann sie auch bisweilen ihren Ton erheben, und ihre Wirkungen vergrößern, und so bewundern sie die Franzosen in ihrem Büffon und Roußeau. Unsere besten Prosaisten haben bisher, mit wenigen Ausnahmen, nach einem minder glänzenden Ruhme gestrebt, und sich bloß durch Klarheit, Korrekzion, Eleganz, höchstens durch Kraft, wie Lessing, oder durch Kolorit, wie Herder, ausgezeichnet. —

Einhundert und fünfundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Poetik.

— Du glaubst also, meine Julie! so wie ich den Charakter der hohen Beredtsamkeit bestimmt haben, sey sie der Poesie so verwandt, daß man sie schwerlich durch etwas anders als durch das Sylbenmaaß von ihr unterscheiden werde. Denn beyde haben doch immer das Leidenschaftliche gemein: die Beredtsamkeit in ihren Bewegungen, die Poesie in ihrer Empfindung. — Allerdings haben sie das gemein, und das giebt ihnen mehr als Einen Berührungspunkt. So erfodern die Werke von Beyden einen mündlichen Vortrag, der sich merklich von dem Vortrage der unbewegten und empfindungslosen Rede unterscheidet. Man nennt den Erstern Deklamazion, den Letztern Recitazion. Diese soll bloß den Sinn der Rede verständlich machen, jene soll den natürlichen Ausdruck der Stimme

auch den Bewegungen und Empfindungen mittheilen, die sie beleben.

Ein Werk der Beredtsamkeit muß also so gut deklamirt werden, als ein Werk der Dichtkunst; denn beyde sind durch Leidenschaft beseelt. Was würdest Du aber von einem Vorleser sagen, der eine ganz unbewegte und empfindungslose Stelle mit einer ausdrucksvollen Deklamazion begleiten wollte, z. B. einen Zeitungsartikel, der eine Liste von Standeserhöhungen enthält?

Deklamazion bezieht sich immer auf Bewegung und Empfindung; sie gehört also nicht dahin, wo diese nicht an ihrem Orte sind. Man nennt diese Bewegungen und Empfindungen, so wie die bildliche und bewegte Sprache, die Sprache, die bloß zu der Phantasie redet, „leere Deklamazion," wenn man sie da findet, wo der Schriftsteller zu dem ruhigen Verstande reden sollte. Man wird unwillig, wenn man in einer philosophischen Abhandlung, wo man Gründe erwartet, anstatt dieser, mit hochtönenden Worten und eiteln Deklamazionen abgefertigt wird. Dieser Fall ist nichts weniger als selten; und Du kannst Beyspiele dieser Art die

Menge bey den berühmtesten Schriftstellern der gegenwärtigen Modephilosophie antreffen.

Beredtsamkeit und Poesie berühren sich also durch ihr Leidenschaftliches; aber jene in ihren Bewegungen, diese in ihrer Empfindung: und hierin liegt ihr Unterschied. Selbst das Sylbenmaaß, wodurch sich die Poesie auszeichnet, kann sie nur als Wirkung der herrschenden Empfindung verschönern.

Die Gründe dieses Unterschieds sind dem betrachtenden Verstande nicht so allgemein bemerkbar; aber seine Wirkungen offenbaren sich dem Gefühle vernehmlich genug.

Der Dichter beginnt sein Werk sogleich mit der Empfindung, die ihn beherrscht; er ist bereits begeistert, ehe er anhebt zu singen; und eben weil er sich schon begeistert fühlt, ist es ihm ein Bedürfniß, sich durch Gesang seiner Empfindung zu entladen. Das schadet seinem Zwecke nicht; denn sein Zweck ist, zu vergnügen: und das kann er auch durch angenehme Täuschung.

Der Redner würde seinen ganzen Zweck verfehlen, wenn der Zuhörer ihm anmerken sollte, daß er auf Täuschung ausgeht; denn er soll überreden

und gewinnen. Der Zuhörer will belehrt seyn; er will sich nur durch Belehrung gewinnen lassen. Er würde daher sogleich gegen den Redner auf seiner Hut seyn, wenn er ihn schon begeistert den Rednerstuhl besteigen sähe.

Der Redner weiß aber sehr wohl, wie gute Ueberredungsmittel die Leidenschaften sind; er wird es daher nicht versäumen, so bald er kann, sie zu seinem Vortheil in Bewegung zu setzen. Diese Kunst muß er indeß auf alle mögliche Art vor seinem Zuhörer zu verbergen wissen, wenn er keinen Verdacht gegen sich erwecken, und so die Kraft seiner Ueberredungsgründe durch Mißtrauen schwächen will. Seine Bewegungen, wenn sie ungeschwächt in seine Zuhörer übergehen sollen, müssen natürlich und von selbst aus dem Innern der Wahrheit hervorzugehen scheinen; sie dürfen sich nicht eher zeigen, als bis die Kraft der Gegenstände sie unvermeidlich macht. Der erste Charakterzug, der die Beredtsamkeit und die Poesie von einander unterscheidet, ist, daß die Bewegungen der Erstern sich gelegentlich erheben, und daß die Empfindung der Letztern das ganze Gedicht durchströmt.

Damit hängt der zweyte zusammen, daß die Bewegungen der Beredtsamkeit mannichfaltig und abwechselnd, die Empfindungen der Poesie aber gleichförmig sind, indem einerley Empfindung den Dichter und sein Gedicht, wo nicht von einem Ende bis zum andern, doch in seinen größten Theilen, beherrscht. Diese Empfindung kann sich dann aber auch, wenn sie durch besondere starke Gedanken, Ideen, Gefühle, und durch ein mächtigeres Interesse aufgeregt wird, sich zu Bewegungen erheben, die sie beredt machen, oder sie kann die Bewegungen eines Andern darstellen, wie die Ausbrüche des Zorns eines Philo in der Messiade: und das ist die Beredtsamkeit der Poesie.

Einhundert und sechsundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Poetik. Dichtungsarten.

— Die Empfindung muß überall, wo er selbst singt, den Dichter begeistern; sie ist seine Muse, sie stimmt seinen Ton: das ist ihr allgemeiner, wesentlicher Charakter, darüber sind wir einverstanden; nicht wahr? meine Julie! Wie giebt es nun aber so viele Dichtungsarten, fragst Du, wenn alle Werke der Dichtkunst in diesen poetischen Ton gestimmt seyn müssen? Diese Verschiedenheit der Dichtungsarten kann nur aus der Verschiedenheit des Stoffs hervorgehen, den die schöpferische Phantasie des Dichters darstellt. Alles aber, was sich darstellen läßt, können nur entweder allgemeine Wahrheiten, Bilder oder Empfindungen seyn. Welches von diesen drey Hauptelementen das herrschende ist, das in allen Theilen hervorscheint, und auch die kleinsten derselben her-

beyführt und sich unterordnet, das bestimmt die Dichtungsart, zu welcher wir uns ein Gedicht zu rechnen berechtigt halten. So ist ein Gedicht, dessen Hauptelemente allgemeine Wahrheiten sind, ein didaktisches; ein anderes, wo es Bilder von äußern Gegenständen sind, ein beschreibendes; ein anderes, worin die Empfindung die Gedanken herbeyführt, ein lyrisches.

Diese Klassifikazion ist nicht so zu verstehen, als wenn eine jede von diesen Dichtungsarten allen Stoff der übrigen ausschlösse, so daß das lyrische und beschreibende keine allgemeine Wahrheiten, und das didaktische keine Bilder enthalten dürfte: das würde eben so unmöglich, als dem Zwecke eines Werkes der Dichtkunst entgegen seyn. Alle unsere Klassifikazionen überhaupt, es sey in den Werken der Natur oder der Kunst, können nur nach den Ansichten gemacht werden, wodurch uns diese Werke am meisten in die Augen fallen. Denn in der Natur und in Allem, was ihr ähnlich seyn soll, sind keine scharfsondernden Gränzlinien, und in ihren einfachsten Wirkungen mischen sich die verschiedensten Kräfte zusammen.

Hier wirst Du noch nach manchen Dichtungsarten fragen, und vielleicht gerade nach solchen, die Dich in so vielen Werken großer Meister gerade am meisten interessiren. Du wirst nicht bloß die Aesopische Fabel, die Idylle, das Epigramm, sondern selbst das dramatische und epische Gedicht vermissen. Besorge indeß nichts; sie werden nicht übergangen werden; denn sie werden bald als Unterabtheilungen zum Vorschein kommen, die bald aus besondern Arten der Hauptabtheilungen, bald aus einer eigenen Form, worin der Stoff dargestellt wird, hervorgehen.

Was sogleich die dramatische Dichtkunst anbetrifft, — denn auf die übrigen werden wir an ihrem eigenen Orte kommen — so können wir sie ohne Zwang an eine von den drey Hauptklassen anknüpfen. In dem weitesten Sinne, worin das dramatische Gedicht auch das epische umfaßt, ist es eine Darstellung von Handlungen. Die Bilder sind, wie wir gesehen haben, der Stoff von einer eigenen Dichtungsart. Wir müssen aber zu den Bildern alle Gegenstände der Sinne rechnen, welche die Einbil-

dungskraft entweder unverändert wiederholt, oder die Phantasie zu neuen Schöpfungen zusammensetzt. Was sich den Sinnen darstellt, sind aber nicht bloß die sichtbaren Dinge selbst, sondern auch ihre Veränderungen, Alles, was sie thun und leiden, oder überhaupt, nicht nur Alles, was im Raume, sondern auch, was in der Zeit erscheint. So sehen wir nicht bloß das unermeßliche Meer, wir sehen auch das erhabene Schauspiel seiner Wogen in ihrem Aufschwellen und Niedersinken; wir hören sein Brausen in der Natur, und die Kunst weiß Alles dieses unserer Phantasie darzustellen.

Wir nennen dieses Wirken, Thun und Leiden Begebenheiten; und es giebt Naturbegebenheiten sowohl als Begebenheiten unter den Menschen, Begebenheiten in der physischen und in der moralischen Welt. Eine Erschütterung des Bodens in einem Erdbeben ist eine fürchterliche Begebenheit in der Natur, wie die Erschütterung eines Thrones durch eine Staatsrevoluzion in der menschlichen Gesellschaft. Nun könnten wir Reihen von Begebenheiten, sie mögen in der physischen oder in der

moralischen Welt erfolgen, Handlungen nennen; allein die deutsche Sprache schränkt die Handlungen nur auf die Begebenheiten in der letztern ein.

Die Begebenheiten kann man aber einzeln oder im Zusammenhange vorstellen. Wer jenes thut, der beschreibt sie bloß; wer dieses thut, der dramatisirt sie. Hier erweitert sich also die Sphäre des beschreibenden Gedichtes; denn es schränkt sich nun nicht bloß auf beharrliche Gegenstände ein, es begreift auch Begebenheiten, die in der Zeit fortgehen, nur ohne sie in ihrem Zusammenhange darzustellen. Daran thut auch der beschreibende Dichter sehr wohl, oder, um besser zu sagen, dazu nöthigt ihn die Natur der Sache. Denn von wie viel Naturbegebenheiten können wir dann die innern Triebräder, und selbst, so weit wir sie kennen, in welchen Tiefen muß ihnen die Vernunft nachspüren? Wie soll aber ein so geheimnißvoller Gang der Natur, der Phantasie, die auf der Oberfläche der Dinge spielt, zugänglich gemacht werden?

Ganz anders ist es mit den Begebenheiten in der moralischen Welt. Von diesen sehen wir zwar auch nur die äußere Oberfläche; auch hier ist das inne-

re Triebwerk dem körperlichen Auge versteckt: aber ein jeder kann durch die äußere Hülle in dieses Innere dringen; denn er trägt den Schlüssel dazu in sich selbst. Menschliche Handlungen und Empfindungen interessiren uns nur durch ihren innern Zusammenhang mit sich selbst und mit den Begebenheiten in der Natur; ja selbst die Veränderungen in der physischen Welt erhalten ihr Interesse erst durch ihren Einfluß auf den Menschen, auf seine Entschlüsse, auf sein Verhalten, auf sein Glück und Unglück, auf seine Leiden und Freuden.

Hier siehst Du schon, meine Julie! daß das dramatische Gedicht das menschlichste ist, dasjenige, das für den Menschen das meiste Interesse hat und haben muß. Denn es spricht alle seine menschlichsten Gefühle und Vermögen an, seine Achtung, seine Bewunderung, seine sympathetischen Neigungen, sein Mitleid und seine Mitfreude, und dieses Alles an der leichten Hand der anschauenden Vernunft.

Einhundert und siebenundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Didaktische Poesie.

— Ich kann es mir sehr wohl denken, meine Julie! wie es Freunde der Poesie hat geben können, die, gleich Dir und Deinen Freundinnen, denen die Poesie nur immer zu der Phantasie und dem Gefühle reden soll, mit aller Feinheit des Geschmackes, aber mit überspannten und etwas einseitigen Anforderungen an die Kunst, das didaktische Gedicht kaum für ein Gedicht erkennen wollen. Das Höchste in der Poesie erreicht es freylich nicht; auch gebe ich Dir gern zu, daß viele Lehren und Wahrheiten, die in den Künsten ihren unläugbaren Werth haben, ein sehr schlechter Stoff für ein didaktisches Gedicht seyn können. Allein es ist die Schuld des Dichters, und nicht der Gattung, wenn er seinen Stoff nicht gut zu wählen, oder, nachdem er ihn

aufs beste gewählt hat, nicht mit allen Schönheiten seiner Kunst auszustatten weiß.

Es giebt Wahrheiten, die von der Sphäre der schönen Sinnlichkeit so weit entfernt liegen, daß sie ihren Umkreis in keinem seiner Punkte berühren. Ihr ganzer Werth beruht auf ihrem Nutzen zur Belehrung des Verstandes; und diesen kann ihnen nur der trockenste Vortrag verschaffen, der eben dann der beste ist, wann er mit Ausschluß alles Scheines und aller Blendwerke, womit der Dichter die Phantasie angenehm unterhält, durch Deutlichkeit dem tiefsinnigen Verstande zu Hülfe kommt, und durch Gründlichkeit die zweifelnde Vernunft befriedigt. Zu diesen gehören sogleich alle Wahrheiten in dem so weitläuftigen Reiche der Mathematik; und ich trage kein Bedenken, was man auch jetzt dagegen sagen mag, die ersten Gründe der Dinge eben dahin zu rechnen. Wie willst Du die sein große oder schöne Bilder kleiden, wie willst Du etwas aus ihnen in die menschlichen Gefühle hinüber leiten? und ohne diese Berührungen der Phantasie und des Herzens läßt sich doch keine Poesie denken. Die Figuren der Geometrie haben keinen poetischen Zweck; wir

zeichnen sie, um durch ihre Anschaulichkeit zu belehren, nicht um durch ihre Schönheit zu gefallen.

Ich weiß wohl, daß wir selbst bey den Alten didaktische Gedichte finden, deren Stoff, um zu belehren, den trockenen Vortrag der Prosa erfodert. Allein es fehlt ihnen auch in ihrem wissenschaftlichen Theile Alles, was sie belehrend machen sollte, ohne einen Ersatz durch ihr poetisches Verdienst. Da, wo Lukrez in seinem Werke über die Natur der Dinge die Lehren der Epikurischen Philosophie in lahmen Hexametern ableyert, da ist er nichts weniger als Dichter; das ist er nur in einzelnen Gemählden, die er, passend oder nicht passend, hie und da einschaltet, insonderheit in den Vorreden, durch die er den Leser, gleichsam als durch prächtige Säulengänge vor einem armseligen Gebäude, zu dem Ablesen seiner geist- und herzlosen Philosophie einführt. — Aber wenn seine Philosophie so wenig poetisches Verdienst hat, so wird seine Poesie wohl desto mehr philosophisches haben? — Auch das nicht; denn eben dadurch, daß sie poetisch seyn soll, ist sie keines von Beyden.

Das ist eben das Unglück bey der poetischen Ein-

kleidung tiefsinniger Wahrheiten; je tiefsinniger sie sind, desto unpoetischer sind sie, und je poetischer ihre Einkleidung ist, desto undurchdringlicher ist ihre Dunkelheit. Das fühlen wir nicht unangenehmer, als wenn wir die poetischen Fragmente des alten Parmenides über das All, das Seyn und die Ideen enträthseln wollen. Sie haben den höchsten lyrischen Schwung; aber eben darum sind sie uns ein verschlossenes Buch, und wir würden gar nichts davon verstehen, wenn Philosophen, die seinem Zeitalter näher waren, uns nicht Einiges davon in schlichter Prosa erklärt hätten. Indem wir in diesen Stellen seinen Tiefsinn bewundern, so entschuldigen wir die dichterische Kühnheit, mit der er seine Philosophie in einem Zeitalter vortragen mußte, worin sich die schöne verständliche Prosa der Griechen noch nicht gebildet hatte. —

Einhundert und achtundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Stoff, Form und Ton des didaktischen Gedichts.

Darin stimme ich Dir gern bey, meine Julie! daß dem didaktischen Gedichte der niedrigste Rang unter den Werken der Dichtkunst zukomme; ja, daß es da, wo es bloß Lehren enthält, auf eigentlichen poetischen Werth kaum einen Anspruch machen könne. Indeß möchte ich doch das Verdienst, mit der Begeisterung der Wahrheit gediegene Lehren in eine geistvolle und kräftige Sprache gekleidet, und mit aller Harmonie des Verses verschönert zu haben, nicht gern verkannt wissen, und Du selbst möchtest doch z. B. Virgils Landbaugedicht, oder Popens Versuche über die Kritik und über den Menschen, nicht allen poetischen Werth absprechen wollen.

Doch dem sey wie ihm wolle, wenn es der

Stoff nicht ist, so sehr ihn der Dichter mag gehoben haben, der das didaktische Gedicht zu seiner Stelle neben den übrigen Dichtungsarten berechtigt, so kann doch wohl die poetische Form und der poetische Ton es dem Ruhme eines eigentlichen Gedichtes näher bringen.

Indeß vermag hier die verständige Wahl des Stoffs schon viel; und darum thun die nichts Ueberflüssiges, welche die Gegenstände der didaktischen Poesie in ihre Arten sondern, und ihre Werke danach klassifiziren. Alle allgemeine Wahrheiten sind entweder theoretische oder praktische; und zu diesen gehören sowohl die Lehren der theoretischen Philosophie der Künste, als die Lehren der Moral. Man kann das Erste das philosopische, das Letzte das moralische Lehrgedicht nennen. Für das Mittelste ist noch kein eigener Nahme eingeführt: vielleicht darum nicht, weil die Gedichte, deren Stoff die Regeln einer gewissen Kunst ausmachen, schon durch ihren speziellen Titel bezeichnet werden.

Es fällt in die Augen, daß die moralischen Wahrheiten dem Dichter einen vorzüglich günstigen Stoff

versprechen werden. Denn welchen glücklichen Anlaß zu starken und rührenden Gemählden von Tugend und Laster, von sittlichen Charakteren, von Glückseligkeit und Elend, läßt er nicht erwarten! Und da die moralische Welt mit der physischen in stätem Zusammenhange steht, wie leicht ist nicht der Uebergang von dem Menschen zu der ihn umgebenden Natur, und wie häufig werden sich also dem Dichter, der in sich die Kraft dazu fühlt, Schilderungen interessanter Naturscenen darbieten!

Sollte es jedoch nicht auch philosophische Lehrgedichte geben, die sich durch eben diese poetische, Schönheiten heben könnten? Auch die theoretischen Wahrheiten der Religion, von der Unsterblichkeit der Seele, von der Größe des Urhebers der Natur, stehen mit den moralischen in genauester Verbindung; auch sie haben mannichfaltige Berührungspunkte genug mit den Betrachtungen der Größe und Schönheit des Weltalls, um den Dichter zu interessanten Gemählden aller Art einzuladen.

Der Stoff, den die Künste dem Lehrgedichte darbieten, läßt ebenfalls eine Wahl zu. Und hier scheinen die schönen Künste dem poetischen Ta-

lent das Meiste zu versprechen. Auch haben sich nicht wenig neuere Dichter ihrer bemächtigt, und die Dichtkunst, die Mahlerey, die Kritik zu ihrem Stoffe gewählt. Allein der wahre Dichter weiß durch die Allmacht seines Genies auch einem undankbar scheinenden Stoffe einen poetischen Zauber mitzutheilen, und die Gegenstände einer verachteten Kunst durch belebende Kraft zu veredeln und durch glänzende Farben zu verschönern. Wie viele Werke der alten und neuern Dichtkunst erreichen die Poesie von Virgils größtem Meisterstück? Und dieses Meisterstück ist ein Lehrgedicht, das den Landbau zum Gegenstande hat. Aber wie glücklich hat der bewunderte Dichter aus diesem Gegenstande Alles das herausgehoben, was einer poetischen Darstellung fähig war: die Unschuld, die sorgenfreye, unabhängige, genügsame Glückseligkeit des Landlebens; mit welchem Reichthume der Poesie, mit welchem Glanze der Farben hat er die Geschäfte und die Werkzeuge des Ackerbaues zu erheben, mit welchen rührenden Zügen hat er die Gehülfen des Landmanns aus der thierischen Schöpfung zu veredeln, und mit welcher Weisheit und

Kunst Alles dieses mit interessanten Episoden zu durchweben gewußt.

Ich will indeß nicht in Abrede seyn, daß Form und Ton das Lehrgedicht der höchsten Poesie noch näher bringen können. Was zuvörderst die Form betrifft, so würde es ohne Zweifel die dramatische seyn, die dem Lehrgedichte einen beträchtlich höhern Grad der poetischen Vollkommenheit mehr gäbe. Denn es würde zu dem Interesse, das es von seinen Lehren erhält, auch noch das Interesse der Handlung, der Charaktere der handelnden Personen und ihrer verschiedenen, bald rührenden, bald lächerlichen Situazionen hinzukommen. Alles dieses übergießt Wielands Musarion mit einem so wundervollen Reitze; das schöne Drama, in welches die Lehren verflochten sind, ist so anziehend, daß vielleicht mancher Leser darüber vergißt, daß er ein Lehrgedicht vor sich hat.

In andern didaktischen Gedichten tritt die Handlung nicht so lebhaft vor das Auge; und gleichwohl, wenn wir uns tiefer erforschen, so finden wir am Ende, daß es die dramatische Form ist, in welche der Dichter sein Lehrgedicht gekleidet hat,

die uns in einem hohen Grade anzieht. So sind Youngs Nachtgedanken der düstere Monolog einer umwölkten Seele, so ist Tiedge's Urania der schriftliche Dialog zwischen einem unglücklichen Zweifler und einem glücklichen Gläubigen. Sollten diese freylich schwächern Dramen nicht auch schon durch ihre dramatische Form gewinnen?

Endlich der Ton, der scherzende in Wielands Musarion, der klagende ein Youngs Nachtgedanken, den die Stimmung des Dichters oder die Charaktere und die Situazionen der Redenden herbeyführen — müssen sie nicht ebenfalls die Poesie des Lehrgedichts erhöhen? Insonderheit der bald hohe, bald sanfte, bald schwermüthige Ton, der das didaktische Gedicht dem lyrischen nähert, wie sehr der vermag, das Lehrgedicht bis nahe an die höchste Poesie zu heben, das hast Du mehr als Einmahl bey Tiedge's Urania gefühlt. Wenn alle Begeisterung entzückt, wie sehr muß die Begeisterung durch die Gefühle der Tugend, der Religion und der vollendeten geistigen Veredelung unsers Wesens entzücken! —

Einhundert und neunundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Die poetische Epistel.

— Auch dadurch hat man dem Lehrgedichte mehr Interesse zu verschaffen geglaubt, meine Julie! daß man ihm die Form eines Briefs gegeben hat: und so ist die poetische Epistel entstanden. Der Erste, dem diese Form glückte, war Horaz; ihm ahmten die Franzosen und Engländer nach. Wenn diese Form aber wirklich verschönern soll, so müssen sich auch alle Gedanken ihr anfügen; sie müssen von ihr Gestalt, Ton, Farbe — mit Einem Worte: ihre ganze interessante Individualität, erhalten. Es ist also nichts damit ausgerichtet, daß der Dichter seinen allgemeinen Lehrsätzen irgend einen Nahmen vorsetzt, sie an irgend eine wahre oder erdichtete Person richtet, diese Person von Zeit zu Zeit anredet, und ihr dann allerley vorsagt, das er dem Ersten dem Besten, oder vielleicht dem ganzen mensch-

lichen Geschlechte, sagen könnte. Ein Brief ist eine schriftliche Unterredung mit einem Abwesenden. Dieser Abwesende ist eine bestimmte Person, von bestimmtem Alter, Geschlecht, Stande, Range und Lebensart; er befindet sich in einer gewissen Lage; er ist glücklich oder unglücklich, hat einen bestimmten Charakter, Neigungen, Meinungen, Vorurtheile; er steht mit dem Dichter in besonderm Verhältniß, und oft hat ihre Unterredung ihre besondere Veranlassung. Je mehr Alles dieses auf die Form der Epistel, auf den Gang der Gedanken, ihre Auswahl, ihren Ausdruck, ihre Wendung, und endlich auf den ganzen Ton des Gedichtes einen sichtbaren Einfluß hat, desto mehr wird die gewählte Form das Gedicht verschönern.

Glaubst Du nicht, meine Julie! daß diese überall durchschimmernde Individaulität dem Vortrage der Lehren eine reitzendere Gestalt, eine mannichfaltigere Bewegung und eine immer frische Lebendigkeit geben werde? Ich habe dieses an keinem Lehrgedichte inniger gefühlt, als an Horazens Epistel an die Pisonen, die Du aus Vossens trefflicher Uebersetzung kennst. Mit welcher zwanglosen Grazie

springt der Dichter sogleich mitten in seine Materie! wie unbesorgt um methodische Uebergänge geht er von einer Lehre, von einer Bemerkung, von einer Regel zur andern fort! wie zuversichtlich stellt er, ohne sich bey langen Beweisen aufzuhalten, Alles dahin! sicher verstanden zu werden; denn er weiß, wen er vor sich hat. Peinliche Kunstrichter haben über Alles das die Hände zusammengeschlagen, haben bald allen Zusammenhang, bald die wichtigsten und wesentlichsten Regeln, bald die Theorie ganzer Dichtungsarten vermißt. Andere gutmeinende, aber sich selbst mehr zutrauende Leser haben für Alles dieses Rath gewußt. Wenn bloß gelehrte, aber nicht so philosophische Ausleger des Dichters in seinem schönen Werke nichts als eine unvollständige, rapsodische Sammlung aufs Gerathewohl zusammengelesener Regeln sahen, ohne Verbindung und Methode, so wußten sie darin einen völlig wissenschaftlichen Plan aufzuspüren, bald mit willkührlicher Versetzung der Verse des Gedichts, bald so, wie es da ist. Sie meinten es gut, und glaubten gewiß, den Dichter zu ehren. Aber sie ehrten ihn, wie man einen Schulmeister, und nicht, wie man

einen großen Dichter und einen feinen Weltmann ehrt: sie machten den geistvollen Schriftsteller zu einem schulgerechten Lehrer.

Endlich kam ein deutscher Ausleger, der selbst ein Dichter war, *) und fand das Geheimniß. Denn wer weiß das Geheimniß des Dichters besser, als der Dichter? Neun Jahr nachher folgte ihm ein englischer Ausleger, der aber Deutsch verstand, der Uebersetzer von Klopstocks Tod Adams. **) Das, was alle ihre Vorgänger — und wer weiß, ob nicht auch ihre Nachfolger — auf eine unrechte Spur gebracht, und so lange darauf erhalten hatte, war der Titel einer Dichtkunst, den man der Horazischen Epistel gegeben hatte. Der bessere Ausleger ließ diese falsche Aufschrift bey Seite liegen, und hielt sich an die wahre, an die, auf welche die ganze Gestalt des Gedichtes hinführt: man behandelte die Epistel als eine Epistel. Man errieth oder vermuthete ihre Veranlassung. Es ist das Anliegen eines Vaters, der ein Paar emporstrebende Söhne ihre ersten Kräfte an dem Theater, und vermuth-

*) Wieland.

**) Colmann.

lich an dem tragischen, versuchen sieht. Er zweifelt, ob ihre Talente der so schweren dramatischen Kunst gewachsen seyen, und möchte doch nicht gern, daß sie die schönen Jahre ihrer Jugend ohne Nutzen verschwendeten, eine Bestimmung, der ihre Anlagen besser zusagten, verfehlten, und noch obendrein sich durch die Anmaßungen eines eiteln Künstlerdünkels lächerlich machten. Er wandte sich in dieser Verlegenheit an seinen kunstkennenden, weisen und nüchternen Freund, um ihnen, falls er richtig geahndet, ihre poetische Liebhaberey zu verleiden. Er hatte sich vielleicht schon über die Sache mit ihm mündlich unterhalten, und die Epistel, die [illegible] on ihm erhielt, wa[illegible] nur eine Wiederhohlung, oder höchstens eine Erweiterung und Ergänzung ihrer Unterredungen.

Wenn dem so ist — und wie sollte es nicht so seyn, wenn man aus dem Rathe auf die Anfrage, aus dem Antwortschreiben auf die vorhergegangene Frage schließen darf? — wenn dem also so ist, so erscheint das Gedicht in einem ganz neuen, und allem Anscheine nach, einzig wahren Lichte. Alles erklärt sich nun aus der ganzen Individualität der

Personen und der Situazion. Die Regeln sind gehäuft und mit aller Strenge geschärft, um die jungen kecken Dramatiker mit allen Schwierigkeiten der Kunst bekannt zu machen, und mit guter Art sie von ihrer Liebhaberey abzuschrecken; sie sind aber keine vollständige Poetik, sie gehen nur auf die Fehler, die dem weisen Dichter in ihren dramatischen Versuchen am meisten aufgefallen waren, und die in Werken dieser Art zu den wesentlichsten gehören.

Ich habe mich bey dieser Zergliederung der schönsten poetischen Epistel etwas lange, und vielleicht etwas zu lange aufgehalten, weil ich kein Beyspiel kenne, woran sich die Kunst des Dichters in dieser Gattung besser ins Licht setzen ließe.

Es kann sonderbar scheinen, daß man immer nur die didaktischen Gedichte, die an bestimmte Personen gerichtet sind, poetische Episteln genannt hat. Warum nicht auch andere? Denn kann man nicht auch seine Empfindungen, seine Freude, seinen Schmerz, seinen Kummer Andern mittheilen? Wie, sollte man nicht? Auch hat jede Litteratur dergleichen aufzuweisen, und selbst solche, de-

nen man einen hohen poetischen Werth nicht absprechen kann. Sie haben aber einen andern Nahmen; und da sie mit den didaktischen Episteln nur die Form gemein haben, so gehören sie zu einer andern Gattung.

Ihre Nahmen erhalten die Dinge gewöhnlich von ihren Erfindern; und da Horaz seine didaktischen Episteln zuerst schlechtweg Episteln genannt hat, so haben die Nachahmer eines so großen Musters auch die ihrigen so genannt. Die Episteln, die ihren Schmerz bestimmten Personen mittheilen, haben mit den didaktischen nur ihre Form gemein; denn ihrem Stoffe und Inhalte nach gehören sie zu den Elegieen. Man sollte sie also elegische Episteln nennen. Allein Ovid, der zuerst in dieser Gattung gedichtet hat, hat sie Heroiden genannt, und von Popens berühmter Epistel: Eloise an Abelard an, bis auf seine neuesten Nachahmer, haben Alle diesen Nahmen beybehalten. Diese Heroiden haben aber das Eigene, daß sie keine Episteln sind, die der Dichter in seiner eigenen Person schreibt. Sie enthalten die Klagen der unglücklichen, verzweifelnden Liebe von Personen, deren verlassene

Lage in den Jahrbüchern der Verliebten berühmt geworden sind. Bey dem Ovid sind sie aus dem heroischen Zeitalter; und dieses hat ihren Briefen den Nahmen der Heroiden gegeben.

In meinem nächsten Briefe werde ich wieder zu dem didaktischen Gedichte zurückkehren, denn ich habe Dir noch nichts von der Satire gesagt, die ein wichtiger Zweig davon ist. —

Einhundert und siebzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Die Satire.

— Ich hatte es am Schlusse meines letzten Briefes ganz unbefangen hingeworfen, daß ich die Satire zu der Gattung der didaktischen Gedichte rechne, und mir nichts weniger vermuthet, als daß Du, meine Julie! an dieser Klassifikazion werdest Anstoß nehmen. Ich hätte es erwarten sollen, daß ein Ding, wie die Satire, bey einem zarten Gefühl, wie das Deinige, keine günstige Aufnahme finden könne, und daß Du ihr einen so ehrenvollen Platz, als ich ihr angewiesen habe, schwerlich gönnen werdest. Ich kann indeß meine Meynung dem Widerwillen Deiner sanften Seele noch nicht aufopfern. Die Theorie geht ihren eisernen Gang fort, unbekümmert, wo sie in ihrem Wege eine kränkelnde Empfindsamkeit verletzen könne.

Ich halte die Satire immer noch für ein didak-

tisches Gedicht, und zwar für ein moralisches. Dieses soll dem Menschen seine Pflichten empfehlen. Das kann es aber auf zweyerley Art: nicht allein, indem es die Tugend lehrt und verherrlicht, sondern auch, indem es Vergehen, Laster, oder überhaupt menschliche Fehler bestraft. Die Satire würde also dem eigentlichen moralischen Lehrgedichte ganz nahe zur Seite stehen: sie würde nur da warnen und strafen, wo das eigentliche moralische Lehrgedicht lehrt, ermahnt und empfiehlt. Denn die sittliche Bildung wird durch Beydes gefördert; der Erzieher muß das Warnen und Bestrafen mit dem Lehren und Aufmuntern ohne Unterlaß verbinden. Ich glaube es indeß zu errathen, was Dich gegen die Satire so sehr einnimmt. Es ist der beißende Spott, womit sie der Dichter zu würzen sucht. Kleidet sich aber die Satire immer in Spott? Das ist freylich eine so allgemeine Meynung, daß in der gewöhnlichen Sprache Satire und Spott, satirisch und spöttisch für völlig gleichbedeutend genommen wird. Ist aber Beydes ganz einerley?

Die Ironie und der Spott ist allerdings ein kräftiges Strafmittel in den Händen der Satire;

es ist daher nicht zu verwundern, daß sie es so oft anwendet, als sie es nöthig findet. Es ist die Redefigur, welche durch verstelltes Lob das Ungereimte und Lächerliche in den Thorheiten der Menschen kräftiger hervortreibt. Aber sie ist nicht das Einzige; sie herrscht nicht in allen Satiren, und schwerlich in vielen durch und durch. Am wenigsten gebraucht sie der Unwille, der mit tugendhafter Entrüstung das freche Laster in seiner ganzen Schändlichkeit bloßstellt. Der scherzhafte Horaz spottet öfter, als der zürnende Juvenal. Wie ernst sind folgende Lehren:

Selbst auch setzet ihr Maaß der Weise den rühmlichen Dingen.

und:

— — — Nur durch die Tugend
Führt der einzige Pfad gewiß zu dem ruhigen Leben.
Ueber dir ist keine Macht, wenn du weise bist. Wir, Wir
Machen dich, Glück! zur Göttin, und stellen dich auf in dem Himmel.

Und solcher giebt es in Juvenals Satiren überall.

Warum ist es aber gerade die spottende Satire, gegen die man so aufgebracht ist? Schmerzt etwa der Spott mehr, als der unverhüllte Tadel? Fürchten die Menschen, mehr belacht als bestraft zu werden? Wenn das ist, wie es dann, leider! so ist, was kann der Tugendeifer des Dichters besser thun, als zu dem Mittel greifen, das ihm so gute Wirkungen verspricht? Was soll ihn auch bewegen, Thorheiten zu schonen, die keine andere Schaam kennen, als die Schaam vor dem Lächerlichen? Stelle Dir, meine Julie! eine Gesellschaft vor, wie sie mehrentheils in den verfeinerten und durch Verfeinerung verdorbenen großen Städten, und zumahl in den höhern Ständen ist, die sich ausschließlich für die einzige gute Gesellschaft halten, die Gesellschaft, die durch ihren Ton die öffentliche Meinung beherrscht. In dieser giebt es keine andere Schande mehr, als das Lächerliche, und der Thor oder Bösewicht, der mit seinen modischen Lastern prahlt, scheuet keine Macht mehr, als die Macht der Satire. Wer wird es dem Dichter verbieten können, wenn ihm die Reinigung der Sitten und die Besserung der Thoren am Herzen liegt, dieser Macht die

einzigen Waffen zu lassen, mit denen sie fürchterlich ist?

Doch die Sache hat noch eine andere Seite, nämlich das Interesse des Lesers. Ueber dem Mitleiden mit der gezüchtigten Thorheit vergessen wir, daß eine Satire ein Werk der Kunst ist, das für das Vergnügen, als den allgemeinen Zweck aller Kunstwerke, zu arbeiten hat. Wenn nun dieser Zweck durch jede ästhetische Darstellung des Lächerlichen, und also auch durch Ironie und geistreichen Spott, erreicht werden kann, wie kann man es der Satire verbieten, sich gegen die menschlichen Thorheiten solcher Waffen zu bedienen? Eben so wohl könnte man der Komödie das Recht absprechen, lächerliche Charaktere auf der Schaubühne den Zuschauern Preis zu geben. —

Einhundert und einundsiebzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Form der Satire.

— Deine zweyte Bedenklichkeit, die Du meiner Klassifikazion der Satire unter die didaktischen Dichtungsarten entgegensetzest, erfodert eine weitläuftigere Untersuchung. Du nennst mir so berühmte und entschiedene satirische Schriftsteller, wie Lucian, Swift, Liskow und Rabener, und fragst mit triumphirender Miene: wie ich mich diese unter die didaktischen Dichter zu bringen getraue?

Eben so, meine Julie! wie ich Young und Wieland unter die Lehrdichter gebracht habe. Auf beyden Seiten ist nur die Verschiedenheit in der Form. So wie der eigentliche Lehrdichter seine Lehren in verschiedene Formen, bald in die bloß didaktische, bald in die dramatische, bald in die lyrische, kleiden kann, so kann es auch der Satiren-

dichter. Und dieser hat bey seinen Werken vielleicht noch ein weiteres Feld, als jener. Er kann seine Satire bald in eine Erzählung, wie Swift in seinem Mährchen von der Tonne, in seinem Gulliver, in seiner Reise nach Kaklogallinien, bald in einen Traum, wie Rabener, bald in eine gelehrte Abhandlung oder die Parodie einer Schrift einkleiden, wie Liskow in seiner Vertheidigung der elenden Skribenten, und in der Geschichte der Zerstörung Jerusalems Der Stoff ist hier immer von einerley Art: die Darstellung menschlicher Thorheiten und Fehler; nur die Form ist verschieden.

Die didaktische Form verdankt die Satire allein den römischen Dichtern, und diese didaktische Satire ist es, was sie unter Satire verstehen, wenn sie von der Satire schlechtweg reden, und sich den Ruhm ihrer Erfindung ausschließlich beylegen. Denn der beste ihrer Lehrer der Beredtsamkeit *) sagt mit dürren Worten: „die Satire gehört uns ganz allein an,“ und ihr erster vortrefflicher Satiren-

*) Quintilian.

dichter *) nennt den Ennius „den Erfinder des den Griechen unberührt gebliebenen Gedichts,“ den in der Folge der etwas gefeiltere Lucilius nur verdrängt habe. Sollten denn die Griechen, die einen so feinen und reitzbaren Sinn für das Lächerliche, und doch auch, so gut wie die Römer, ihr sittliches Gefühl hatten — sollten diese Griechen keine Thorheiten verspottet, keine Laster gestraft, kurz, sollten sie gar keine Satire gehabt haben, wenn sie auch die nicht hatten, die die Römer allein so nannten? Unmöglich!

Die Griechen hatten allerdings ihre Spott- und Strafgedichte, nur in einer andern Form und unter andern Nahmen. Sie hatten die dramatische Satire in ihrer Komödie. Doch hier konnte sie vielleicht nur Nebensache seyn, da die Darstellung der Handlung darin wohl die Hauptsache war. Aber sie hatten auch eine lyrische Satire, sie hatten eine epigrammatische, nur daß sie beyde nicht Satiren nannten; denn jene waren ihre Jamben, diese ihre Sillen. Daß der Jam-

*) Horaz.

bus ein Strafgedicht war, erhellt aus mehrern Gründen. Horaz sagt ausdrücklich: „Lucilius habe den Jambus in den Hexameter verwandelt," das heißt nichts anders, als er habe aus einer lyrischen Satire eine didaktische gemacht. Sie war eine ganz persönliche, diese lyrische Satire, und sie muß sehr beißend, wenn ich nicht sagen soll, sehr grob und roh gewesen seyn, wofern sie so seltsame Wirkungen hatte, als die Geschichte von ihr erzählt. Denn der Dichter Hipponax wurde wegen seiner Jamben aus dem Lande gejagt, und Archilocheus, ihr Erfinder, ermordet, nachdem er den Lykambes, der ihm seine Tochter versagt, so entehrt hatte, daß er sich erhing.

Allein auch außer ihrer Komödie hatten die Griechen noch eine dramatische Satire, und neben dieser noch eine epische. Es ist wahr, diese kamen erst später; allein sollte es deren nicht schon früher gegeben haben, die, wie so mancher herrliche Schatz der griechischen Litteratur, dessen Verlust wir vielleicht nicht weniger, als den Untergang aller Werke der neuern Komödie, zu beklagen haben, ein Raub der Zeit geworden ist? Wer steht

uns dafür, daß die alten Cyniker aus der Schule des Diogenes von Sinope oder des Menippus die Lächerlichkeiten ihrer Zeitgenossen nicht in manchem lustigen Drama und Epos zum Besten gegeben haben? Sollten diese Spötter von Profession, die doch auch Schriftsteller waren, nicht schon die Vorgänger und Muster des spätern Lucians gewesen seyn?

Jetzt haben wir in dieser Manier nichts als die epischen und dramatischen Satiren des Lucian. Allein dieser Meister in seiner Kunst ist auch in seinen Gesprächen und Geschichten so reich an Erfindung und so unerschöpflich an Witz, daß seine neuern Geistesverwandten, ein Swift, ein Rabener, ein Liskow, ein Voltaire, nichts Besseres haben thun können, als ihre satirischen Formen den seinigen nachzubilden. —

Einhundert und zweyundsiebzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Sittlichkeit der Satire.

— Ich sehe wohl, meine Julie! ich muß noch einmahl auf die Sittlichkeit der Satire zurückkommen, denn Du greifst sie mit neuen Waffen an, mit den Waffen Deines Roußeau. Es ist natürlich, daß die Satire viele Feinde hat; denn die Taschendiebe können, wie man sagt, die Reverberen nicht leiden; sie lieben aber auch die Polizeywache nicht. Daß indeß auch Personen, die nichts für sich zu fürchten haben, die Bestrafung menschlicher Thorheiten so oft zuwider ist, das kann nur in einem unzeitigen Mitleid mit den Thoren, oder in einer übeln Meynung mit dem satirischen Dichter, seinen Grund haben.

La Satire, dit on, est un métier funeste;

Qui plait à quelques gens et choque tout le reste.

Wie übel das Erstere angebracht sey, davon hoffe

ich Dich überzeugt zu haben, und ich hoffe Dich auch von der Ungerechtigkeit dieser letztern zu überzeugen.

Daß ich die Schmähschrift und die Pasquillanten nicht in Schutz nehmen werde, das wirst Du mir wohl zutrauen. Dieses sind Verläumder, die aus niedrigen Absichten unter dem tiefsten Incognito einen ehrlichen Mann, den sie nennen, oder doch so bezeichnen, daß ihn niemand verfehlen kann, ehrlos zu machen suchen. Diese Elenden muß man der Rüge der Obrigkeit überlassen. Was hat aber der wohlmeinende Sittenrichter verbrochen, der Fehler im Allgemeinen züchtigt? ja selbst, wenn er schädliche Fehler, die der Beurtheilung eines jeden offen da liegen, so darstellt, wie sie es verdienen? Ist er nicht ein Wohlthäter der Gesellschaft, indem er durch seine Satire, als Supplement der obrigkeitlichen Gerechtigkeit, das Amt eines öffentlichen Sittenrichters übernimmt? Ist er nicht ein Märtyrer der Tugend, wenn er sich einem Geschäft unterzieht, das Dir selbst so verhaßt scheint, zumahl wenn sein schönes Kunstwerk zugleich geschmackvollen Lesern ein großes geistiges Vergnügen gewährt?

Aber, sagst Du, bey dieser Züchtigung der Thorheiten und moralischen Fehler bleibt es nicht; der Satirenschreiber läßt auch solche Fehler seine Geißel fühlen, die keine moralischen sind: und da, meinst Du, sey sie eben so unnütz als demüthigend.

Es ist wahr, Boileau hat den schlechten Dichter Cotin auf immer gebrandtmarkt, und seine Schande desto allgemeiner und dauerhafter gemacht, je allgemeiner und länger die Schönheiten seiner Satiren ihnen Leser verschaffen werden. Ist aber Cotin nicht ein schlechter Dichter? oder sollte es Boileau nur nicht öffentlich und zum Unglück so schön sagen? So müßten wir keine Kritik haben, keine Beurtheilungen von öffentlich ausgestellten Geisteswerken. Was sind aber unsere so viel gelesenen Recensionen anders? Wenn diese dem Ruhme des Beurtheilten oft wenig schaden, sollte es nicht vielleicht darum seyn, weil ihre Verfasser keine Boileau's sind? Oder soll ein Mann, der seine Kunst liebt, der ihr vielleicht einen großen Theil seines Lebens und seiner Kräfte aufgeopfert hat, der eben, weil er ein großer Meister in dieser Kunst ist, ein höheres Ideal von ihren Schönheiten mit sich

herumträgt, und die Armseligkeiten der Stümper, die an ihr zu Rittern werden wollen, schmerzlicher als ein gemeiner Leser fühlt, soll der, wenn er in sich Talent dazu fühlt, nicht seinem Künstlerunwillen Luft machen, und ihn in einem schönen Gedichte laut werden lassen?

Es ist zwar wahr, der Kunstrichter soll, auch wenn er Satiren schreibt, nur den Schriftsteller angreifen und den Menschen schonen. Und das wird der rechtschaffene Mann gewiß thun, und Boileau, dessen Rechtschaffenheit die Schlachtopfer seiner gerechten Kritik so gern verdächtig gemacht hätten, hat sich hierüber nichts vorzuwerfen. Es ist aber auch wahr, daß die Kritik der Satire leicht auf den moralischen Charakter des schlechten Dichters ein unvortheilhaftes Licht werfen kann. Denn wer kann sich des Gedankens erwehren, daß derjenige, der durch ein Werk glänzen will, zu dem er kein Talent hat, einen guten Theil von Eitelkeit, ohnmächtiger Ruhmsucht und Dünkel verrathe? Diese moralischen Fehler sind es gerade, die der Dichter rügen will, und die seine Kritik zur Satire machen. Das Alles ist in den bekannten Versen des französischen Satirikers gesagt:

Attaquer Chapelain! Ah! c'eſt un ſi bon
homme!
Balzac en fait l'eloge en cent endroits divers.
Il eſt vrai, s'il m'eût crû, il n'eût point fait
de vers
Il se tue à rimer. Que n'ecrit-il en proſe?
Voilà ce que l'on dit. Et que dis-je autre
choſe?

Rouſſeau hat einen andern Grund der Klage gegen die ſpottende Satire; denn er paßt auf dieſe ſo gut als auf die Komödie, gegen die ſeine Rüge eigentlich zunächſt gerichtet iſt. Er iſt dem Deinigen gerade entgegengeſetzt. Dir iſt der Spott zu ſcharf, ihm iſt er zu gelinde; Dir ſcheint er zu grauſam, ihm zu ſchonend. Ihm iſt es Hochverrath an der Tugend, wenn der Dichter das Laſter nur lächerlich macht, wenn er nicht dagegen wüthet, und es dem öffentlichen Abſchen bloßſtellt.

Ich habe Dir ſchon geſagt, daß es Menſchen giebt, die das Lächerliche mehr fürchten als die Schande, oder vielmehr, die keine andere Schande kennen, als ſich verlacht zu ſehen. Für ſolche Kran-

ke ist der Spott die einzige Arzney, von der sich einige Wirkung hoffen läßt.

Ist aber auch die spottende Satire immer nur spottend und nie strafend? ist die strafende immer nur strafend und nie spottend? Ist Lachen und Ernst, Spotten und Strafen einander so entgegengesetzt, daß wir nicht damit abwechseln können, und daß Eines das Andere schlechterdings ausschließt? Wir verabscheuen doch den Tartüffe eben so sehr, als wir hie und da über ihn lachen. Und geht nicht der scherzende Horaz eben so oft zu sehr feyerlichem Ernst über, als der feyerliche und tragische Juvenal zu lachendem Spotte?

Das thun sie nicht allein bey der Darstellung der verschiedenen menschlichen Fehler, sondern oft bey der Darstellung Eines und ebendesselben. Denn es giebt selbst Laster, die man von mehr als Einer Seite betrachten kann, von ihrer lächerlichen sowohl als von ihrer unsittlichen und strafbaren. Geistreiche Dichter haben den Ehrgeitz, den Stolz, den Geldgeitz bald dem Gelächter, bald dem Abscheu der Zuschauer Preis gegeben; sie haben ihnen den einen

wie den andern bald in ihrer lächerlichen, bald in ihrer unsittlichen Gestalt gezeigt, je nachdem die Gattung und der Ton ihres Werkes bald die eine, bald die andere erfoderte.

Diese Laster erhalten ihre lächerliche Seite von der Wahl ihrer Mittel, so wie ihre unsittliche und strafbare von den verderblichen Wirkungen, welche sie sowohl für den Geitzigen und Stolzen selbst, als auch für Andere haben, die das Opfer seiner elenden Leidenschaft sind. Wer den Harpagon beym Moliere an seinem Verlobungstage sieht, mitten in der bettelhaften Pracht und unter der quälenden Besorgniß, daß ihm sein vermeintes Fest zu viel kosten werde: wer wird da seinem Lachen gebiethen können? Wenn er aber an die Unbarmherzigkeit, Härte und Ungerechtigkeit denkt, mit welcher er sich allen väterlichen Pflichten entzieht, an die Gleichgültigkeit, womit er alle väterlichen und menschlichen Gefühle unterdrückt: wer wird ihn da nicht verabscheuen müssen? Wer den Stolzen in Destouche's Magnifique in seiner windigen, so oft gedemüthigten Aufgeblasenheit sieht, in den Verlegen-

heiten, worin ihn seine gekränkte Eitelkeit versetzt: der wird schwerlich sein Lachen unterdrücken wollen, so wenig als seinen Unwillen, wenn dieses menschliche Ungeheuer sich seines Vaters schämt, und wenn es endlich einen so würdigen Vater sich nicht scheuet, öffentlich zu verleugnen. —

Einhundert und dreyundsiebzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Die beschreibende Poesie.

— Wohl mir! meine Julie! daß ich nun endlich auf einen Boden komme, auf welchem wir friedlicher neben einander fortwandeln können, auf den blumenreichern Boden der beschreibenden Poesie. Denn hier wird Deine rege weibliche Phantasie und Dein weiches Herz bey jedem Schritte ungesucht seine willkommene Nahrung finden, ohne sie erst dem denkenden Verstande abzugewinnen, wie in dem Lehrgedichte, oder in ihrem Genusse gestört zu werden, wie in der Satire. Ich setze hierbey voraus, daß Du Dich nur an die Muster in dieser Gattung halten wirst, die in der Wahl ihrer Gebilde, wie in der Form und in dem Tone wahrer Poesie, in gleichem Grade glücklich gewesen sind. Das sind allerdings nur wenige, und ich kann es Dir nicht verdenken, daß Du Dich auf Deinen Kleist und Thomson beschränkst.

Die verständige Wahl der Gegenstände ist seltner, als man zu glauben pflegt. Denn wie oft wagt sich der Dichter an solche, die sich aller Beschreibung überhaupt, wie oft vergreift er sich an solchen, die sich aller poetischen Beschreibung entziehen!

Eine Beschreibung ist eine deutliche Darstellung eines Gegenstandes nach seinen Theilen und Merkmalen, und eine poetische eine deutliche Darstellung eines Gegenstandes nach solchen Theilen und Merkmalen, die der Phantasie gefallen, und das Herz interessiren.

Es läßt sich daher schon keine Beschreibung von Gegenständen erwarten, die sich nicht in ihre Theile und Merkmale zergliedern lassen, oder aus denen sich die Phantasie kein Bild zusammensetzen kann. So können die Farben nicht mit Worten beschrieben werden, so klar sie sich auch in der Natur oder in der Mahlerey dem Auge darstellen; denn wer vermag sie in die Elemente aufzulösen, wodurch sie sich von einander unterscheiden? Den Sinnen stellen sie sich durch einen einzigen untheilbaren Eindruck dar, zu dessen Wiederhohlung die Phantasie durch ihre eigenthümliche Nahmen geweckt wird.

Wie sollen aber ihre Bilder durch bloße Worte in die Einbildungskraft kommen, in denen die Elemente theilweise bezeichnet werden müssen, wenn sich diese Bilder in ihre Elemente nicht auflösen lassen.

Nicht glücklicher sind die Beschreibungen von Gegenständen, die zwar eine Zergliederung verstatten, die aber aller Zusammensetzung zu dem vollständigen Bilde, das der Dichter mittheilen will, widerstreben. Das ist der Fall, wenn die Worte das Bild nicht hinlänglich bezeichnen, oder wenn die Theile selbst nicht bestimmt genug dargestellt werden können, um, es sey einzeln oder in der Zusammensetzung, eine sichere Aehnlichkeit mit dem Gegenstande zu gewähren. Eine Beschreibung einer seltenen, wenigstens nicht sehr bekannten Pflanze, hat vielleicht für den Botaniker ihren Werth, aber sie ist nicht für den Dichter. Jener kann die Pflanze danach in seinem wissenschaftlichen Systeme unter ihre Art und Gattung ordnen; aber die Merkmale, die sie enthält, geben der Phantasie kein Bild. Versuche es mit folgender Beschreibung, ob Du Dir daraus ein Bild zusammensetzen kannst:

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwey vergoldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger eingekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.

Haller.

Der Dichter wird daher das Bekannte wählen; denn dieses darf er nur mit einigen interessanten Zügen andeuten, so ist die Einbildungskraft auf der Spur, und es zeichnet sich von selbst in ihrem Innern ab. Wer erkennt nicht sogleich an folgenden Zügen die Rose, wenn sie der Dichter auch nicht genannt hätte? und wer sieht nicht mit ihnen sogleich ihr vollständiges Bild in seiner Seele aufblühen?

Ich grüßte dich, Fürstin der Blumen, wofern nicht die göttliche Rose
Die tausendblättrige schöne Gestalt, die Farbe der Liebe,
Den hohen bedorneten Thron, und den ewigen Wohlgeruch hätte.

Kleist.

Wenn vollends der Dichter sich vermißt, eine einzelne Gestalt, deren Züge in so feinen Abstufungen fortlaufen, deren feine Nuancen so nahe verwandt, und in denen die Verhältnisse der Theile so genau bestimmt sind, daß sie durch so allgemeine Zeichen, wie die Worte sind, gar nicht dargestellt werden können, so muß ihn das Schwankende seines Gemähldes bald von der Ohnmacht seiner Kunst überzeugen, das Bild aus seiner Phantasie in die Phantasie des Lesers hinüberzutragen. Doch eben erinnere ich mich, Dir über alles dieses schon vor einiger Zeit ausführlicher geschrieben zu haben. Ich sehe indeß wohl, daß es noch nicht hinreicht, um die Grenzen, wodurch die Wahl der Gegenstände der Beschreibung beschränkt wird, von allen Seiten kenntlich zu machen. Denn es kann deren viele ge-

ben, von denen eine Beschreibung an sich wohl möglich ist, die aber dem Dichter die Gesetze seiner Kunst zu beschreiben verbieten.

Diese Gesetze verlangen nämlich, daß die Gegenstände auch der Phantasie gefallen und das Herz interessiren. Beydes können sie zuvörderst durch ihre Schönheit und durch ihre Größe. Das Schöne sehen wir mit Liebe, das Große mit Achtung, Ehrfurcht und Bewunderung, und Beydes wird die Kunst des Dichters dem Idealen zu nähern wissen, um sich über die Sphäre des Gemeinen zu erheben. Das ist der Grund, warum sein Gesang die königliche Rose wählen und nicht zu der Beschreibung der zwar nützlichen, aber doch gemeinen Petersilie, oder jedes andern Küchenkrauts herabsteigen wird.

Es können sich indeß unter den Bildern, die uns umgeben, viel alltägliche darbieten, die darum noch nicht zu den gemeinen gehören, und die daher der Dichter, der ihre liebliche Seite aufzufassen, und durch den Zauber seiner Kunst zu veredeln weiß, gewiß nicht verschmähen wird. Indem er sie aber

veredelt, macht er sie zugleich interessant. Dazu ist kein Mittel sicherer, als wenn er die niedrigern Naturen in ihren Handlungen und Empfindungen der höhern Natur des Menschen näher bringt, und so das menschliche Gefühl stärker für sie interessirt. Was ist wohl an sich alltäglicher, als das Füttern der Hühner; in welchem lieblichen Bilde hat es uns gleichwohl unser Kleist dargestellt?

— — Dort läuft ein kleines, geschäftiges Mädchen,
Sein buntes Körbchen am Arm, verfolgt von
weitschreitenden Hühnern.
Nun steht es, und täuscht sie leichtfertig mit ei-
telm Wurfe, begießt sie
Nun plötzlich mit Körnern, und sieht sie vom
Rücken sich essen und zanken.

Nicht weniger lieblich ist das Gemählde von dem Thun eines kleinen Taubenvolkes:

— — Aus seinem Gezelte geht lachend
Das gelbe Täubchen, und kratzt mit röthlichen
Füßen den Nacken,
Und rupft mit dem Schnabel die Brust, und un-
tergräbet den Flügel,

Und eilt zum Liebling aufs Dach. Der Eifersüch-
tige zürnet
Und dreht sich um sich und schilt. Bald rührt ihn
die schmeichelnde Schöne:
Dann tritt er näher und girrt; viel Küsse werden
verschwendet.

Dieses Interesse für das menschliche Gefühl, das keiner poetischen Beschreibung fehlen darf, kann von der leisesten Berührung der Sympathie bis zu ihrer tiefsten Erschütterung hinaufsteigen, von da, wo es ein leichtes Spiel mit dem Gefühle scheint, bis dahin, wo es zu dem herzergreifenden Schmerze wird. Vergleiche nur mit den beyden angeführten lieblichen Gemählden aus Kleists Frühling von den Hühnern und Tauben folgendes grausenvolle von der Pest auf einer Kriegsflotte in Thomsons Sommer:

— — Du edler Vernon sahst
Des Elends Scene, sahest mitleidsvoll
Zu Kindesschwäche deines Kriegers Arm gesunken,
Sahst das tiefe, martervolle Stöhnen, die Ge-
spenstgestalten,

Die Lippen blaß und bebend; das strahlenlose Auge
Nicht mehr von Muthe glänzen, hörtest das Erseufzen
Der Sterbenden von Strand zu Strande, hörtest nächtlich
Das Sarg vom Borde in die dunkle Welle stürzen.

Wenn schon ihre Beziehung auf den Menschen der Natur das Interesse giebt, wodurch sie in der beschreibenden Poesie vorzüglich gefällt: wie wird erst die Beschreibung gefallen, wenn der Mensch selbst, nach seinen interessantesten Seiten, ihr Gegenstand ist!

Ich habe übrigens die Stellen, die ich Dir hier vorgelegt habe, aus lauter neuern Dichtern genommen. In diesen waren sie mir am nächsten zur Hand; denn in den Alten hätte ich länger danach suchen müssen, da wir keine eigentlichen beschreibenden Gedichte von ihnen haben. —

Einhundert und vierundsiebzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das beschreibende Gedicht.

— Es ist nicht anders, meine Julie! so sehr Du Dich darüber verwunderst, die Alten hatten kein beschreibendes Gedicht, und es fehlt nicht viel, so möchte ich sagen, sie konnten keins haben. Sie hatten kein beschreibendes Gedicht, aber sie hatten eine beschreibende Poesie. Wie hätte ihnen diese fehlen können, sobald sie Poesie überhaupt hatten? Denn wenn das Anschauen der Gegenstände des innern und äußern Sinnes den Menschen, und den Naturmenschen mehr, als den durch vielfache Kunst gebildeten, begeistern können, so wird ihn ein inneres Bedürfniß bald antreiben, sich die Ursachen und Gegenstände dieser Begeisterung zu zergliedern, d. h., seine Poesie wird beschreiben. So werden die Beschreibungen in seine lyrischen Gedichte, so werden sie in die dramatischen und insonderheit in die epischen kommen. In diesen wer-

den sie schon die Handlungen und Begebenheiten selbst herbeyführen. Diese werden nach ihren Theilen müssen erzählt werden; und da sie irgendwo und irgendwann geschehen müssen, so kann ihre Erzählung ohne Beschreibung der Zeit, der Scene der Handlung, der handelnden Personen, ihrer Bewegungen, ihrer Umgebungen und ihrer Werkzeuge nicht einmahl verständlich seyn. Und Alles dieses desto besser für den Dichter; denn welcher Reichthum von bald lieblichen, bald rührenden, bald großen Gemählden, sowohl von den Gegenständen selbst, als von Gleichnissen, die wiederum Gemählde sind, bietet sich hier nicht dem Dichter dar, um sein Gedicht durch die Lebendigkeit seiner Zeichnung und die Mannichfaltigkeit seiner Farben zu heben! So sind in den Homerischen Gedichten die Beschreibungen von Waffen, Rüstungen, Wagen, von der Morgenröthe, dem Schlachtgetümmel, so sind die Gemählde in Gleichnissen, von welchen Du einige aus dem Homer, dem Virgil und dem Ariosto in meinen ehemaligen Briefen finden wirst. *)

*) S. Th. 2. Br. 81. 82. S. 168. 174 ff.

Insonderheit bieten sich in dem epischen Gedichte die sittlichen Gemählde am natürlichsten dar, und diese sind, wie ich Dir vorhin bemerkte, immer die interessantesten; denn sie sind Darstellungen des Menschen: und der Mensch ist dem Menschen am nächsten verwandt. Sie schildern seine innern Handlungen, seine innern Zustände, seine Leidenschaften, seine Gemüthsbewegungen, seine Zweifel, seine Entschließungen, seine Berathschlagungen mit sich selbst, kurz Alles, was in seinem Innern vorgeht, auf dieser unsichtbaren Scene, wovon wir die Zuschauer mit unserm eigenen innern Sinne sind.

Und hier vereinigen sich bisweilen die Züge der innern Bewegung mit den Zügen der äußern, und geben dem Dichter eine glückliche Gelegenheit, indem er einen interessanten Zustand der Seele schildert, den Körper, worin er sich abdruckt, in einem schönen Bilde zu mahlen. So ist Wielands Gemählde der Unentschlossenheit in seinem Idris:

Sie stutzt, erröthet, will entfliehn
Und bleibt, indem sich schon die schönen Knöchel heben,

Wie in der Flucht versteint, halb überm Boden
schweben.
Ein fremder Zauber scheint auf unsern Paladin
Den abgewandten Blick mit Macht zurückzuziehn.
Sie steht und saugt mit gierig offnen Blicken
Der Liebe süßes Gift und schmerzendes Entzücken.

Es giebt also poetische Gemählde in allen Dichtungsarten; und die Alten hatten daher eine beschreibende Poesie: aber daraus folgt nicht, daß sie, wie die neuere Dichtkunst, auch beschreibende Gedichte haben mußten. Man versteht nämlich unter einem beschreibenden Gedichte ein Gedicht, dessen Hauptthelle zu einem Ganzen verbundene poetische Beschreibungen sind, wie Kleists Frühling, und Thomsons Jahrszeiten. Ich glaube, Dir schon bemerkt zu haben, daß die verschiedenen Gattungen der Poesie in keinem Werke von einigem Umfange rein und unvermischt vorkommen. Das läßt theils die Natur nicht zu, theils würde es sich mit der schönen Mannichfaltigkeit nicht vertragen, die zu der Unterhaltung des Interesse so unentbehrlich ist. Wenn sie daher der Kunstphilosoph in seiner Theorie in ihre verschiedenen Gattungen sondern muß, so ist das

ein Bedürfniß der Wissenschaft, die es sich aber nicht herausnehmen darf, mit ihren Klassifikazionen der Kunst die Hände zu binden. Diese benennt dann ihre Werke nach dem Hauptgegenstande, der den Dichter begeistert. Ist das eine poetische Handlung, so ist das Gedicht episch oder dramatisch; ist es eine Reihe von Bildern, die sich im Raume oder in der Zeit darstellen, so ist es beschreibend. Aber dieses epische und dramatische Gedicht kann nun auch Gemählde enthalten; aber sie werden seinen Haupttheilen untergeordnet seyn, eben so wie die Erzählungen den Haupttheilen in dem beschreibenden Gedichte untergeordnet sind.

Die Poesie hat hierin eine auffallende Analogie mit der Mahlerey. Wir haben Landschaftsgemählde und historische Gemählde, so wie wir ein beschreibendes und ein episches Gedicht haben. In dem erstern ist die Landschaft und die Beschreibung die Hauptsache, in dem letztern sind es die Personen und die Handlung. Allein das Landschaftgemählde hat seine Staffirung; die ist aber Nebensache, und die Personen, woraus es besteht, sind der Gegend untergeordnet: das historische Gemählde hat seine Gegend;

die ist aber hier die Nebensache und den Personen des Gemähldes untergeordnet.

Ich getraue mir nicht zu entscheiden, ob die Alten eine Landschaftsmahlerey gehabt haben; sollten sie nicht, so würden wir hier auf einen neuen Vergleichungspunkt zwischen der alten und neuen Kunst stoßen, in welchem ihre Verschiedenheit einen merkwürdigen Zuwachs erhalten würde. Und das könnte uns die Frage: warum sie keine beschreibenden Gedichte gehabt haben, noch angelegener machen.

Auch Dir, meine Julie! möchte vielleicht ein Aufschluß über diese sonderbare Erscheinung nicht unwillkommen seyn; und ohne Zweifel erwartest Du von mir etwas dergleichen. Eine völlige Befriedigung kann ich Dir nicht versprechen; aber einige Gedanken, die zu einer Lösung des Problems führen können, will ich Dir gern mittheilen. Sie sind aber bey mir selbst noch zu neu, als daß ich nicht mehr als Einmal auf ihre Prüfung zurückkommen müßte.

Das beschreibende Gedicht soll ein zusammenhängendes Ganzes seyn. Die bloßen Bilder im Raume

und in der Zeit haben aber für den Dichter nicht den nothwendigen Zusammenhang, ohne den er seiner Schöpfung nicht die Einheit geben kann, die ein jedes schöne Werk haben muß.

Nun denke ich mir, daß dieser Zusammenhang, den die Bilder nicht durch die Gegenstände für die Phantasie erhalten, ihnen durch die Empfindung, die sie herbeiführt, könne gegeben werden. Diese Empfindung, die sich, wie ein wärmendes Licht, durch das ganze Gemählde ergießt, bringt darin die lebendige Einheit, die es zur eigentlichen Poesie erhebt.

Unter allen Empfindungen ist aber keine, die so sehr die Phantasie erhöht, und wiederum selbst von der Phantasie erhöht wird, als die Empfindung des unsichtbaren Unendlichen, das sich hinter der Welt der Erscheinungen verbirgt, und in ihr seine Macht, seine Weisheit und seine wohlthätige Güte versinnlicht: d. i., die Religion oder die Empfindung des Göttlichen. Diese Empfindung des Göttlichen in der Natur ist es vorzüglich, was, nach meinem Gefühle, den heiligen Dichtern unserer Religion das Ehrwürdige und Erhabene, das Hehre und Feyerliche giebt, wodurch sich ihre Naturgemählde über die beschrei-

bende Poesie aller andern Nazionen erheben. Sie verbreitet über Alles, was sie berührt, das Ahnden der geheimnißvollen Kraft, die sich nur in dunkeln Schauern offenbart. Nachdem diese Ahndung des Göttlichen in der Natur gefunden war, so konnte sich nun die beschreibende Poesie zu einem Gedichte gestalten; denn damit war der belebende Geist gefunden, der alle seine Glieder zu einem schönen und ehrwürdigen Körper vereinigte.

Ich dachte also weiter, daß auch hier wiederum die alte und neuere Kunst durch ihre idealische Natur, von der ich Dir gleich Anfangs schrieb, *) verschieden sey. Und in diesen Gedanken bestärkte mich die Beobachtung des Ganges, den das beschreibende Gedicht unter uns genommen hat. Unser erster beschreibende Dichter, der freylich jetzt vergessen ist, war Brockes, und er nannte seine bänderreichen Gedichte sehr bedeutend: Irdisches Vergnügen in Gott. Er sah also die Natur in ihren großen Beziehungen auf das Unendliche; und wenn demungeachtet seine Begeisterung noch schwach, sein Flug

*) S. Th. 1. Br. 53. S. 345 ff.

noch matt, seine Farben bunt und spielend sind: so war das nicht die Schuld der Gattung, die sich bald durch die Kraft des Genies zu einem feyerlichern Tone erhob, und mit tiefern Empfindungen das Gefühl ansprach. So erschien das beschreibende Gedicht vorzüglich in Kleists Frühling. Mit diesen Empfindungen beginnt der Dichter seinen heiligen Gesang; mit diesen Empfindungen weihet er seinen Leser zur Betrachtung ein; diese Empfindungen läßt er, nach ihrer Vollendung, in ihm zurück.

In feyerlicher Begeisterung betritt er den Schauplatz seiner Betrachtung:

Empfangt mich, heilige Schatten! ihr hohen belaubten Gewölbe,
Der ernsten Betrachtung geweiht. —
Mit tiefen Empfindungen verläßt er ihn.
Mir wehe Zephyre aus euch, durch Blumen und Hecken, noch öfter
Ruh' und Empfindung ins Herz. Laßt mich den Vater des Weltbau's,
(Der Segen über euch breitet im Strahlenkreise der Sonne,

Im Thau und Regen,) noch ferner in eurer
Schönheit verehren,
Und melden, voll heiligen Graun's, sein Lob
antwortenden Sternen.
Und wenn, nach seinem Geheiß, mein Ziel des
Lebens herannaht,
Dann sey mir endlich in euch die letzte Ruhe verstattet.

Diese Hauptempfindung, welche in dem beschreibenden Gedichte herrschend ist, leitet die Einbildungskraft unmerklich in der Wahl der Bilder, und verbindet sie zunächst zu der, wenn auch nur dunkel gefühlten Einheit in dem großen Ganzen. Die Bilder, aus denen dieses Ganze zusammengesetzt ist, erscheinen nun als die Theile, worin der Dichter sich die Gründe seiner Empfindung, als die Theile eines weiten Totaleindrucks, zerlegt. Diese Zerlegung kann aber wieder ihren verschiedenen Gang nehmen und ihren Gegenstand als ein Ganzes bald im Raume, bald in der Zeit verfolgen. Dadurch erhält sein Gedicht seinen eigenthümlichen Plan und die bestimmte Form, wodurch es sich von andern unterscheidet. So kann der nämliche Gegenstand der Stoff zu mehr

als Einem beschreibenden Gedichte werden, die sich durch ihre ganz verschiedenen Physiognomieen auszeichnen. Ich kann Dir, meine Julie! dieses nicht besser, als an dem Beyspiele der beyden großen Meister, Kleist und Thomson, zeigen. Beyde haben den Frühling besungen; aber wie verschieden! Und diese ganze Verschiedenheit geht aus dem verschiedenen Plane hervor, wonach Beyde ihr Werk angelegt haben. Kleist reihet seine Bilder zu Einem Gemählde nach ihrer Ordnung im Raume, Thomson nach ihrer Ordnung in der Zeit zusammen. Jener geht von dem Standpunkte der ländlichen Hütte aus, die in der Mitte seiner Landschaft liegt, und kömmt von da zu ihren ländlichen Umgebungen nach den Stufen ihrer Nähe und Ferne, bis an die Grenzen seines Gesichtskreises; dieser verfolgt den Frühling, wie die übrigen Jahreszeiten, nach den verschiedenen Stazionen ihrer Entwickelung. In der ersten dieser Stazionen grenzt der Frühling an den Winter, in der letzten verliert er sich in den Sommer, und in der mittlern glänzt er in seinem vollkommensten Reize. Wie viele bald große, erhabene und schreckliche Schönheiten er auf

diesem Gange zu finden gewußt, das weißt Du. Du bist aber vielleicht nicht auf die schöne Einheit so aufmerksam gewesen, die beyde Dichter dadurch in ihre unsterblichen Werke gebracht haben, indem der eine es durch die Grenzen seines Gesichtskreises, der andere durch den Wechsel der Zeit in ein Ganzes geschlossen hat. —

Einhundert und fünfundsiebzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Die dramatische Dichtkunst im weitern Sinne, Poetische Handlung.

— Endlich kommen wir nun zu der dramatischen Dichtung, derjenigen, die den Ruhm der geliebtesten und populärsten allenfalls nur mit der lyrischen theilt, die auch Dir, meine Julie! die geliebteste und willkommenste ist. Was liegt auch dem Menschen näher als menschliche Handlungen, und was ist dem Menschen vernehmlicher, was für ihn unterhaltender? Werden nicht in dem Anschauen einer Reihe von Begebenheiten alle seine Kräfte gespannt? Hier werden seiner Phantasie eine Menge von Bildern vorgeführt, und alle diese Bilder in reger, lebendiger Bewegung; seine Vernunft sieht in ihrer Verknüpfung Wirkungen aus ihren Ursachen entstehen, erwartet aus den Gründen der Gegenwart die Folgen der Zukunft, und fühlt sich so durch das

Daseyende an das Werdende gefesselt; und Alles dieses interessirt zugleich sein Herz durch alle die Leidenschaften und Gemüthsbewegungen, mit denen es an den Schicksalen der handelnden und empfindenden Personen Theil nimmt. Wenn also in der didaktischen Poesie zunächst der Verstand, in der beschreibenden die Phantasie angeregt wird, so weckt die dramatische alle Kräfte durch immer wechselnde Eindrücke. Ist es ein Wunder, daß sie so allgemein anziehend ist?

Schon das Kind horcht mit gespannter Aufmerksamkeit auf die Mährchen seiner Amme, und der rohe Wilde versammelt sich in dichten Haufen um den Erzähler grausenvoller Begebenheiten. Und wenn sich der Verstand und das Herz des Kindes so weit geöffnet hat, daß es eine kleine Geschichte, wie der Frau von Beaumont Erzählung: la Belle et la Bête, verfolgen kann, so sind ihm selbst seine liebsten Spiele nicht so angenehm, daß es sie nicht mit einer solchen Unterhaltung zu den Füßen seiner Mutter vertauschte. Es ist daher ein eben so glücklicher als natürlicher Gedanke, daß man die Erzählung zu einem Vehikel gebraucht, durch welches

man der neuen Kinderseele nützliche Lehren und Kenntnisse mittheilt.

Aus diesem allgemeinen Geschmacke an Geschichten habe ich mir immer zu erklären gesucht, wie, bey der großen Menge von Romanen, die Fluth, womit diese Produkte der geistlosesten Schreiberey auf uns zuströmt, noch immer im Wachsen ist. Die unersättliche Lesesucht, die sich in alle Menschenklassen verbreitet hat, will unaufhörlich befriedigt seyn, und findet ihre willkommenste Nahrung in Erzählungen und Schauspielen. Es müssen also tausend Hände in Bewegung seyn, um so geschwind als möglich neuen Vorrath für sie herbeyzuschaffen. Wie sollten Werke, von solchen Händen und mit solcher Eilfertigkeit ausgeschüttet, nicht größtentheils vom schlechtesten Gehalte seyn? Das Bessere würde auch vielleicht nicht einmahl dem unmündigen Geschmacke und dem geringen Bedürfnisse der Menge entsprechen.

Was aber, ohne Genie und Kunst hervorgebracht, auch schon dem stumpfen Sinne und dem unreifen oder verwahrloseten Geschmacke gefällt: was wird das unter den Händen des schaffenden Genies und

der bildenden Kunst werden können! Die schöne Kunst gebiethet das Höchste in jeder Gattung, und das Genie strebt nach diesem Höchsten. Was wird es nun in der dramatischen seyn? Der Kunstphilosoph, auch wenn er ein Aristoteles ist, kann hier nichts weiter, als den Fußtapfen des Genies folgen, den Schönheiten, die es, von den unreifern Versuchen an, bis zu den reifsten, hervorgebracht hat, nachforschen, ihre Elemente aufspüren, ihre Ursachen in ihren Wirkungen entdecken, Beyde mit der menschlichen Natur und den Gesetzen, wonach ihre Kräfte wirken, vergleichen, und so dem künftigen Genie in dem Verfahren seiner Vorgänger, die Quellen ihrer Vortrefflichkeit zeigen, und ihm die Klippen, woran es in seinem Laufe scheitern kann, bemerkbar machen. Diese Hülfe wird der Künstler in der dramatischen Gattung, worin sich das Höchste aller andern vereinigt, und die daher selbst am höchsten steht, schwerlich ungestraft verschmähen.

Das dramatische, — oder, wie es Einige, zum Unterschiede von dem eigentlichen Drama, lieber haben nennen wollen — das pragmatische

Gedicht soll eine poetische Handlung darstellen, d. i. eine solche, wie sie der Dichter zu dem Zwecke seiner Kunst braucht. Die kann aber nichts anders seyn, als eine Folge verknüpfter Begebenheiten, die sich in einer interessanten Hauptwirkung endigen.

Daß die Hauptwirkung, worin sich die ganze Folge von Begebenheiten auflösen soll, interessiren müsse, das wird wohl schwerlich Jemand in Abrede seyn. Denn durch das Interesse, womit wir dem Ausgange einer Handlung entgegensehen, erhalten die Begebenheiten, die dahin führen, erst selbst ihr volles Interesse; und wie könnte ein Werk gefallen, in welchem wir uns für nichts interessiren? Wie machen wir es aber interessant? Hier liegt die Schwierigkeit, die den größten Meistern zu schaffen macht. Vielleicht würde der Eindruck von Göthens jüngstem Meisterwerke noch vollständiger seyn, wenn er das Interesse des Ausganges noch um einige Grade hätte verstärken wollen. Das Schicksal der Eugenia ist am Ende des Stücks zu ungewiß, seine Entscheidung liegt noch in zu dunkler Ferne, als daß es den Zuschauer tief genug interessiren könnte; er sieht noch nicht genug

davon, es sey, um sich zu erfreuen oder zu betrüben.

Eine andere wesentliche Vollkommenheit einer poetischen Handlung ist die Innigkeit des Zusammenhanges der Begebenheiten, woraus sie besteht. Alles muß darin verständlich motivirt seyn, und sich aus einander, nach den Gesetzen der dargestellten Natur, auf eine ungezwungene und befriedigende Art entwickeln. Hier bedarf das dramatische Genie seiner ganzen Kraft, wenn es die ergreifendsten Situazionen aus den Begebenheiten vor den Augen der Zuschauer natürlich will hervorgehen lassen. Indeß hängt davon für Zuschauer von gebildetem Geiste und gereiftem Geschmacke ein so großer Theil seines Kunstwerks ab. Denn ohne Wahrheit kann uns nichts rühren: und wie kann eine poetische Handlung für uns Wahrheit haben, deren Theile sich nicht ungezwungen aus einander entwickeln?

Einhundert und sechsundsiebzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Vollkommenheit der poetischen Handlung. Wahrheit. Reichthum. Dramatische Bewegung.

— Freylich, meine Julie! macht die Kunst dem dramatischen Dichter seine Arbeit schwer. Aber dafür ist auch der Kranz, den sie ihm am Ende seiner Laufbahn zeigt, desto glorreicher; und ich glaube, sie thut nicht unrecht, wenn sie diesen Kranz nicht so niedrig hängt, daß ihn jedes kriechende Thier erreichen kann. Daß wir bey dieser Strenge der Kunstgesetze nur wenig große dramatische Dichter haben werden, das ist in der Ordnung; das Große ist in jeder Gattung selten.

Vielleicht wird die Arbeit des dramatischen Dichters noch schwerer erscheinen, wenn ich auf dem angefangenen Gange noch weiter fortgehe, und die

Vollkommenheiten, welche eine poetische Handlung haben muß, noch ausführlicher zergliedere.

Die erste Vollkommenheit, die eine poetische Handlung haben muß, ist die Wahrheit. Man kann diese als eine der wesentlichsten ansehen; denn sie ist das Resultat des innigen Zusammenhanges der Begebenheiten, und ich habe Dir gleich Anfangs bemerkt, daß dieser Zusammenhang zu dem Wesen der poetischen Handlung gehört. Daß der Zuschauer eine Begebenheit für wahr hält, kann ein Irrthum der sinnlichen Erkenntniß seyn; die besser belehrte reine Vernunft kann ihre Falschheit erkennen, wenn nur die kurzsichtigere oder bestochene Sinnlichkeit diesen Irrthum so begünstigt, daß ihn die Vernunft nicht zerstören kann, oder sich ihm gern und willig hingiebt. Denn in den schönen Künsten vertritt der Irrthum oft die Stelle der Wahrheit; sie erreichen ihre Zwecke da durch Täuschung, wo richtige Belehrung ihnen nur schaden könnte. Es würde ein sonderbarer Einwurf gegen die Zuläßigkeit der Gespenstererscheinungen auf der Schaubühne seyn, daß der Gespensterglaube längst von allen Vernünftigen verlacht wird. Wenn der Dichter mit diesen Er-

scheinungen zu täuschen weiß, so werden die Zuschauer nicht Zeit haben, auf die Gründe zu hören, die ihnen die Vernunft vorhält; die Haare werden, wie Lessing sagt, auf dem ungläubigen Hirnschädel so gut zu Berge stehen, als auf dem gläubigen.

Die Handlung muß aber auch, um eine poetische zu seyn, einen großen Reichthum von Begebenheiten enthalten; anders kann sie die erkennenden und begehrenden Kräfte des Zuschauers nicht auf eine befriedigende Art beschäftigen; anders kann sie ihn also auch nicht angenehm unterhalten. Er sehnt sich ohne Unterlaß nach etwas Neuem, worin er vorhersehen, seine Vorhersehungen bestätigt oder getäuscht finden, worin er hoffen, fürchten, wünschen, bedauern, sich freuen, sich ängstigen und betrüben kann. Er verlangt also immer Veränderung, Bewegung; die Handlung darf nicht ruhen, nicht stille stehen, wenn er nicht Langeweile fühlen soll. Ich glaube, daß ein jeder Dichter, der sich an der so schweren dramatischen Kunst versucht, diesem Verlangen gern wird genügen wollen; ich weiß aber auch, daß vielleicht in keinem Theile der-

selben die Mißgriffe so häufig sind, als in diesem Streben nach Bewegung. Ich will Dir nur zwey davon anführen, die mir die gewöhnlichsten, und doch die fühlbarsten scheinen.

Einige suchen die Bewegung und den Reichthum der Begebenheiten in der Verbindung einer Nebenhandlung mit der Haupthandlung. Das sehen wir so oft, und selbst in den besten Stücken der neuern englischen Schaubühne. Du hast aber schon oft gefühlt, wie sehr der Dichter mit diesem Mittel dem Zwecke seiner Kunst entgegenarbeitet. Denn es ist zuvörderst selten, daß er diese Nebenhandlung der Haupthandlung mit leichter Klarheit unterzuordnen weiß; und alsdann entsteht eine Verwickelung der Begebenheiten, die bey ihrem schon so raschen Wechsel und bey ihrem steten Springen von einer Handlung in die andere, durch ihre unvermeidliche Verwirrung ermüdet. Aber selbst alsdann, wenn ihm diese Unterordnung und Verknüpfung der Handlung noch so gut gelungen ist, so kann eine solche Verdoppelung derselben doch dem Ganzen nicht alle vollständige Kraft des Interesse geben; das Interesse an der Einen wird das Interesse an der An-

dern schwächen; denn wir können uns nicht für mehrere Dinge zugleich mit einem so hohen Grade der Theilnahme interessiren, als wenn alle Theilnahme auf Einen Punkt vereinigt ist.

Ein anderer Mißgriff — und zwar der gewöhnlichere — besteht darin, daß der Dichter die bloße Bewegung im Raume für wahre dramatische Bewegung hält. Er glaubt für den Reichthum der Handlung überflüssig gesorgt zu haben, wenn er die Bühne mit einer großen Menge von Personen anfüllt, wenn diese geschäftig gegen einander laufen, hohlen, bringen, tragen, werfen, essen, trinken, ankommen, abgehen, kurz immer etwas thun und vornehmen, was der Zuschauer mit den Augen verfolgen kann.

Ich kann mir wohl denken, daß dieses geschäftige Getümmel den gemeinen Zuschauer recht sehr unterhalten kann; aber wahre dramatische Bewegung ist es nicht; und diese kann den Zuschauer von gereiftem Geschmacke allein befriedigen. Sie besteht in Veränderungen des innern Zustandes, in dem Wechsel der Situazionen, der Empfindungen, der Entschließungen der interessanten Personen, für die der Zuschauer hofft, fürchtet, wünscht und besorgt.

Nur diese Bewegung kann den Zuschauer, dessen Beyfall den Dichter ehrt, interessiren. Aber sie ist auch nur das Werk der ganzen Macht seines Genies und aller Hülfsmittel seiner Kunst. Hier bedarf er aller Tiefe des leitenden Gefühls, alles Reichthums der schaffenden Phantasie, und aller Stärke der waltenden Besonnenheit, um die Fülle der innern und äußern Motive zu übersehen, ihre Kraft und Wahrheit zu würdigen, um aus ihnen Empfindungen, Entschließungen und Situazionen natürlich hervorgehen zu lassen.

Die wahre dramatische Bewegung erfodert Veränderung der Situazionen; wenn diese einerley bleiben, so kann sie selbst kein Wechsel der Personen, keine Veränderung der Scenen in die Handlung bringen. Der große Dichter der Eugenia würde seinem Werke, das er mit so vielen hohen Schönheiten ausgestattet hat, in den letzten Scenen eine noch stärkere dramatische Kraft gegeben haben, wenn Eugenia, für die sich der Zuschauer so tief interessirt, nicht so lange in einerley Situazion bliebe. Die Scenen scheinen zwar zu ändern, es treten verschiedene Personen nacheinander auf, der Gouverneur,

der Gerichtsrath, der Mönch, die Aebtissin und die Nonnen; allein die Scenen, worin sie auftreten, sind sich zu ähnlich; Eugenia hat ihnen Allen nur ungefähr einerley zu sagen, und sie erhält von Allen einerley Antwort. Sie sucht Rettung, und findet keine, und die Vereitelung ihrer Hoffnung erfolgt jedesmahl durch einerley Mittel. Kurz, ihre Situazion ändert sich nicht, und das kann nicht ermangeln, die Wirkung dieser übrigens einzeln so vortrefflichen Scenen zu schwächen; wenigstens habe ich so gefühlt. —

Bayerische Staatsbibliothek München

Einhundert und siebenundsiebzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Größe der Handlung.

— Eine poetische Handlung muß auch groß und rührend seyn, wenn sie zu den vollkommensten gehören soll. Diese Vollkommenheiten kommen zwar nur den ernsthaften zu, — denn Wahrheit und Reichthum können auch die komischen Handlungen nicht entbehren — aber ich halte sie auch, wenn sonst Alles gleich ist, für die vorzüglichsten. Und darin werde ich Dich wohl auf meiner Seite haben, meine Julie! denn auch bey Dir, wie bey so vielen Andern Deines Geschlechts, behauptet doch das Trauerspiel noch immer die oberste Stelle unter den Werken der dramatischen Kunst.

Hier kommen wir nun zu einer der wichtigsten Untersuchungen auf dem ganzen Felde der Poetik, zu einer Untersuchung, die, wenn sie glücklich zu Stande kommt, viel Licht über die Werke der gro-

ßen dramatischen und epischen Dichter unter den Alten und Neuern, über ihre verschiedenen Manieren, so wie über die verschiedenen Trauerspiele, das heroische und das bürgerliche, zu verbreiten verspricht.

Um aber recht sicher zu gehen, muß ich einige ganz allgemeine Betrachtungen über die dramatische Größe überhaupt voranschicken. Sie umfaßt zuvörderst die Größe der Begebenheiten, die Größe der Personen, ihrer Handlungen, ihrer Charaktere. Die Begebenheiten sind groß, wenn sie ungewöhnliche Aufmerksamkeit erregen, einen weitumfassenden Einfluß auf das Wohl und Weh der Menschen haben, und das Gemüth in einem hohen Grade bewegen. In diesem Sinne sind Krieg und Frieden, Pest, Verheerung von Städten und Ländern große Begebenheiten.

Die Personen können von mehr als Einer Seite groß seyn. Wir unterscheiden nämlich bestimmt genug ihre äußere und innere Größe. Die äußere bestelt in dem hohen Range, den die Personen in der Gesellschaft einnehmen, indem sie durch ihren Stand, ihren Reichthum, durch ihre Macht, durch ihre Geburt und Abstammung über Andere er-

haben sind. Die innere Größe geben ihnen ihre erhabenen Geisteskräfte, ihre Tugenden und die Hoheit eines hervorragenden Charakters.

In die Schätzung dieser menschlichen Größe muß die verschiedene Bildung der Beurtheiler nothwendig eine große Verschiedenheit bringen. Der Weise wird die äußere Größe kaum des geringsten Grades der Achtung würdigen. Ihm wird der persönliche und innere Werth des Menschen Alles, der äußere Nichts seyn. Und so würde auch die dramatische Kunst urtheilen, wenn sie nur für den Weisen, und zwar für den Weisen in der vollen Klarheit seiner übersinnlichen Grundsätze, arbeitete. Aber da weder das Eine noch das Andere die Bestimmung eines Werkes der dramatischen Kunst seyn kann, so wird er darauf rechnen, daß seine Personen an Würde und ihr Unglück an Theilnahme gewinnen werden, wenn er ihre innere Größe mit der äußern bekleidet. Welche tiefe Theilnahme hat nicht in unsern Tagen die Hinrichtung eines Königs erregt!

Ich weiß sehr wohl, daß die Kunst des dramatischen Dichters eine Person durch ihre bloß innere Würde über den mächtigsten Monarchen, und wäre

es der Herr der Welt, erheben kann. Wie groß ist ein Burrhus und ein Seneka neben einem Nero in Racine's Brittanikus! Aber dazu müssen sich die Begriffe über den wahren Werth des Menschen, über seine geistige und sittliche Größe beträchtlich entwickelt und erhöht haben. Von diesem Schauspiel kann daher die alte griechische Tragödie nichts wissen; denn sie nahm ihren Stoff aus den Sagen der Vorzeit und des rohen Heroenalters.

Das alte griechische Trauerspiel kannte daher keine dramatische Hauptpersonen ohne äußere Größe; und darin mußte es schon von dem unsrigen abweichen, das seine Personen auch aus der neuern Geschichte nimmt.

Eben so merklich mußten sich selbst die rohen Begriffe der Heroenzeit über die innere Größe des Menschen von den unsrigen unterscheiden. Ihr großer Mann war groß durch rohen Muth, durch Nazionalstolz, durch Patriotismus, vorzüglich aber durch Leibesstärke, und selbst durch eine hervorragende Statur. Diese körperlichen Vorzüge mögen für uns einen geringen Werth haben; in der Heroenzeit

hatten sie einen großen. Man konnte sich die Hoheit des Ranges, der Geburt und der Abstammung gar nicht ohne körperliche Stärke und eine hohe Gestalt denken. Selbst die Götter erhoben sich dadurch über die Menschen, und die ältesten Könige der Griechen, die von ihren Göttern abstammten, mußten ihren Anherren in diesen Vorzügen ähnlich seyn. So erschienen sie auch auf der Schaubühne; denn der Kothurn, die Maske und der weite schleppende Talar sollte eben durch Erweiterung ihrer Gestalt ihre Königliche Würde ankündigen. Das führt mich zu einem merkwürdigen Unterschiede der poetischen Handlungen, von dem ich Dir aber erst in einem künftigen Briefe schreiben kann, um den gegenwärtigen nicht zu lang zu machen.

Nur noch einige Worte von der Größe der Handlungen. Die menschlichen Handlungen werden groß durch die Bewegungsgründe, aus denen sie hervorgehen, durch die Kraft, die sie erfodern, und durch die Größe der Wirkungen in der Weite des Raumes und der Ferne der Zeit, die von ihnen abhangen. Eine Handlung kann ohne edle Bewegungsgründe, als Patriotismus, Aufopferung für

den Freund, Liebe des Ruhms, Eifer für Nazionalehre, nicht groß seyn. Alles dieses sind uneigennützige, und daher große Gesinnungen; Eigennutz, Niederträchtigkeit, Selbstsucht sind kleine, und erniedrigen den Handelnden und die Handlung. Eben so ist die Besiegung eines mächtigen Feindes groß, zumahl wenn sie weitreichende Folgen hat. Der Krieg der Griechen gegen die Trojaner war eine große Handlung, weil er aus Vaterlandsliebe und aus Nazionalstolz unternommen wurde, weil alle griechische Staaten ihre Kräfte dazu aufboten, und die Zerstörung des trojanischen Reiches, die Zerstreuung vieler trojanischer und griechischer Helden in fernen Ländern, und die Gründung vieler großer Staaten, die bis n späte Zeiten geblühet haben, die endliche Folge davon war. —

Einhundert und achtundsiebzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Heroische, mimische und komische Handlungen.

— Der Unterschied der poetischen Handlungen, meine Julie! auf den ich Dich in meinem letzten Briefe aufmerksam machte, hängt von der Natur der Personen ab, die daran Theil nehmen. Er ahmt sie entweder unverändert so nach, wie er sie in der Wirklichkeit findet, oder er läßt sie die Kunst besser oder schlechter darstellen. Die Handlung, worin sie ganz so erscheinen, wie sie in der Wirklichkeit vorkommen, ist eine mimische, die, worin sie besser dargestellt werden, eine heroische, und die, worin sie schlechter sind, eine komische.

Diese Klassen von menschlichen Gestalten sind so natürlich, daß man erwarten darf, sie werden von einem jeden Menschen von gesundem Urtheile leicht aufgefaßt werden. Ich brauche Dir daher ihre Wahrheit nicht erst mit der Autorität eines so scharfsich-

tigen Kunstphilosophen, wie Aristoteles, zu bestätigen. Indeß hat er uns doch nur zwey von ihnen vorgeführt, die heroischen und komischen. Da er zu seiner Zeit nur die Meisterstücke der alten Tragödie und der alten Komödie vor sich hatte, so konnte er an den Charakter der mimischen Handlungen noch nicht denken. Die er aber kannte, die heroischen und komischen, bezeichnet er so, wie ich sie Dir eben angegeben habe: in der heroischen Handlung erscheinen die Personen besser, in der komischen schlechter als in der Wirklichkeit; jene ist die Handlung der Tragödie, diese der Komödie.

Auf dem alten griechischen Theater hatte diese Bestimmung des wesentlichen Unterschiedes der beyden dramatischen Hauptgattungen ihre völlige Richtigkeit. Der komische Dichter wollte seine Personen dem lauten Gelächter der Zuschauer bloßstellen. Das Große ist aber nicht lächerlich; soll es das werden, so muß es der Dichter erst klein machen. Auf diese Kunst hat sich vielleicht kein Dichter mehr verstanden, als Aristophanes, der einzige aus der alten Komödie der Griechen, von dem noch ganze Stücke auf uns gekommen sind.

Um Dir an einem Beyspiele zu zeigen, wie weit es dieser Meister in der Kunst, Alles lächerlich zu machen, gebracht hatte, so will ich Dir nur einige seiner Handgriffe aus seiner bekanntesten Komödie: Die Ritter, mittheilen. Seine Absicht in diesem höchstkomischen Stücke ist: zwey Demagogen, den Kleon und Damachus, dem Gelächter Preis zu geben. Die Demagogen der Athenienser, insonderheit die schlechtesten unter ihnen, ließen es an keinen Ränken fehlen, sich bey dem Volke in Gunst zu setzen. Dazu gebrauchten sie gewöhnlich die niedrigsten Mittel. Insonderheit schmeichelten sie seinen Leidenschaften, seiner Habsucht, seinem Ehrgeize, seinem Nazionalstolze, mit der Aussicht auf Siege, Eroberungen, Beute und Bereicherung. So verächtlich diese Leidenschaften immer seyn mögen, so waren sie doch weder selbst, noch die, welche sich dazu herabließen, klein genug zu dem komischen Zwecke, zu welchem der Dichter ihre Darstellung berechnete. Ein atheniensischer Volksredner war noch immer eine Person von Wichtigkeit, und das Volk von Athen, wenn es sich zu Staatsberathschlagungen versammelte, war noch immer ein zu ehrwürdiger

Körper, als daß sich seine lächerliche Seite hätte stark genug versinnlichen lassen. Der Dichter erleichterte sich dieses Geschäft durch den glücklichen Kunstgriff, daß er das große, kollektive Ganze des Volkes, unter dem Nahmen Dämos, zu einem blödsinnigen Alten, ungefähr in der Gestalt des John Bull auf den englischen Karikaturgemählden, personifizirte, den seine beyden Sklaven, die um seine Gunst buhlten, bey der Nase herumführten, dadurch, daß ihm der Eine Würste, und der Andere kleine leckere Pasteten versprach. Nun waren alle Personen so, wie sie seyn mußten, um das ausgelassenste Gelächter zu erregen; und das hatte der Dichter dadurch bewirkt, daß sie in seiner Darstellung schlechter erschienen, als sie in der Wirklichkeit waren, oder, — wie wir es in unserer Kunstsprache ausdrücken würden — daß er sie zu Karikaturen gemacht hatte.

Die Komödie mußte also, um Lachen zu erregen, ihre Personen schlechter machen; die Tragödie, um Mitleid für sie zu erwecken, mußte sie zum Bessern erheben, als sie in der gemeinen Wirklichkeit sind. Die Personen der Komödie waren also Ka-

rikaturen, die Personen der Tragödie Ideale. Dieses Verfahren ist in der menschlichen Natur vollkommen gegründet. Von den komischen Personen habe ich Dir das eben erst bemerkt, und daß tragischen Personen auch durch ihre Größe und Vollkommenheit uns stärker rühren, als ohne sie, das wirst Du Dich noch aus unsern Untersuchungen über das Rührende *) erinnern.

Diese Größe gaben nun dem Dichter schon seine Fabeln an die Hand, die insgesammt aus der Heroenzeit genommen waren. Es war nämlich der allgemeine Volksglaube, daß die Helden der grauen Vorzeit als göttergleiche Menschen über ihre spätern Nachkommen hervorragten. —

*) S. Th. 2. Br. 111. S. 384 u. 385.

Einhundert und neunundsiebzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Mimische Handlungen.

— Es scheint allerdings sonderbar, meine Julie! daß die mimischen Handlungen gerade die sind, welche erst ganz zuletzt auf der Schaubühne erschienen sind. Man sollte denken, daß der Dichter damit anfangen werde, das Leben und die Menschen, die er um sich sieht, aufzufassen und darzustellen. Warum ahmt er nicht erst die Natur nach, wie sie ist, ehe er sich an Ideale in der Epopöe und der Tragödie und an Karikaturen in der Komödie macht. Daß die dramatische Dichtkunst einen gerade entgegengesetzten Gang genommmen habe, lehrt die Geschichte; denn Aristoteles wußte, wie wir gesehen haben, noch von keiner mimischen Handlung auf dem Theater.

Daß sie diesen Gang nehmen mußte, erkläre ich mir aus dem Entstehen der Poesie überhaupt. Die

Poesie gedeihet am besten in dem Zustande, worin die höchste Begeisterung dem Dichter das Darstellen seines Innern zum Bedürfniß macht, und worin ihm die regste Phantasie ihre Bilder und Schöpfungen zum Stoffe seiner Darstellungen anbietet. In diesem Zustande der beginnenden Kultur ist Alles zur Bewunderung gestimmt, und die rauhe Größe, die selbst ihre Rauhheit bis zum Erhabenen hebt, findet in dem rohen Sinne ihrer Zeitgenossen eine Empfänglichkeit, die jeden Gegenstand ihrer Bewunderung, ohne darauf auszugehen, durch ihre ungebundene Phantasie dem Idealen näher bringt. Der spätere Dichter, der seine dramatischen Dichtungen aus dem Volksglauben der entferntesten Vorzeit nimmt, und die Sagen der Urwelt für das Theater bearbeitet, findet also schon eine Natur, die über seine gleichzeitige Wirklichkeit so weit erhaben ist, daß sie seinen Zeitgenossen ideal scheinen, und ihm selbst zum Idealisiren wenig übrig lassen muß. So konnte also die älteste griechische Tragödie nicht mimisch, sie mußte nothwendig heroisch seyn.

Man hat sich über den Vorzug der Alten in die-

sen Stücken gewundert; er kam daher, hat man gesagt, daß sie der Natur näher waren. Laß uns verständlicher sagen: sie waren mit der Natur unbekannt, und eben das machte sie poetischer. Die Unbekanntschaft, wie die Dunkelheit, vergrößert die Gegenstände. Gelangt der Mensch einmal dahin, in allen Dingen das Wahre zu sehen, so hört die Dichtung auf, so steht die Verwunderung still, so schwächen sich die Leidenschaften, und Alles ist bloß, was es seyn muß.

Auch die Handlung der Komödie mußte, aber noch aus ganz besondern Gründen, Karikatur seyn, ehe sie mimisch werden konnte. Ehe sich das gesellschaftliche Leben in dem Innern der Familien so weit ausgebildet hatte, daß sich auffallende Charaktere darin entwickeln konnten, mußten die vielen hervortretenden Lächerlichkeiten, woran das Treiben in der getümmelvollen öffentlichen Thätigkeit unter ihren verschiedenen Gestalten so reich war, das komische Genie aufregen, einen so ergiebigen Stoff zur Belustigung eines lachlustigen und leichtsinnigen Volkes auf die Bühne zu bringen. Dazu war es aber nöthig, daß die lächerlichen Physiognomieen durch

Hervortreiben ihrer seltsamen Züge auf die Art, wie ich es Dir an dem Aristophanes beschrieben habe, in einer gröbern Zeichnung versinnlicht, und so die Personen in Karikatur vorgestellt wurden.

Zwischen diesen Idealen und Karikaturen stehen nun, wie wir gesehen haben, die mimischen Handlungen mit ihren Personen mitten inne. Sie sind der Wirklichkeit, die den Dichter umgiebt, ohne Erhöhung und Erniedrigung, mit aller Naturwahrheit, welche die Kunst zuläßt, nachgezeichnet. Sie gefallen durch die Treue der Nachahmung, die glückliche Wahl der Theile und die Ausführlichkeit des Details, womit Alles bis ins Kleinste ist dargestellt worden. Die Handlung, da sie schon durch dieses Verdienst gefällt, kann daher auch ohne große Verwickelung, so wie ohne mannichfachen Reichthum von auffallenden Begebenheiten, anziehend seyn. Um Dir davon einen Begriff zu machen, darf ich Dich bloß an Theokrits Idyllen erinnern. Diese sind durchgängig mimisch. Sie stellen uns die sizilischen Hirten in ihren Sitten, ihren Handlungen, ihrer Lebensart genau so vor, wie sie der

Dichter überall um und neben sich sah. Die poetischen Handlungen dieser kleinen Dramen haben keine Art von Wichtigkeit; sie sind von zu geringem Umfang, um eine künstliche Verwickelung und eine überraschende Lösung eines Erwartung erregenden Knotens zuzulassen; aber wir lesen sie mit eben dem Vergnügen, womit wir ein Gemählde von Teniers sehen; wir begnügen uns mit dem Reichthume des Details in kleinen Gegenständen, verbunden mit der Treue und Wahrheit der Nachahmung. Am klärsten sticht dieser Charakter des Mimus hervor, in den Syrakusanerinnen oder den Damen, die das Adonisfest feyern. Hier siehst Du ein treues Gemählde von allen den Kleinigkeiten, womit sich Damen, die zur guten Gesellschaft gehören wollen, wenn sie zu einander kommen, wie ihres gleichen in unsern gewöhnlichen Kaffeebesuchen, in ihrem gewöhnlichen Tone zu unterhalten pflegen. Es ist, als ob der Dichter von dem Seinigen auch nicht das Geringste hinzugethan habe.

So wie dieses Gedicht in Sicilien am vollkommensten ausgebildet wurde, so war es auch in Sizilien,

nicht in Athen, entstanden. Die ältesten Meister in dieser Gattung waren zwey Syrakusaner, Sophron und Xenarchus, Vater und Sohn. Die Mimen des Vaters waren so vortrefflich, daß sie selbst in dem göttlichen Plato einen Bewunderer, und wahrscheinlich auch einen Nachahmer fanden.

Einhundert und achtzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das heroische, das bürgerliche dramatische Gedicht.

— Die Griechen haben nur ein heroisches Epos, ein heroisches rührendes Drama gehabt; wir haben auch bürgerliche. Wodurch unterscheiden sich diese von einander? worin besteht das Wesen und der eigenthümliche Charakter dieser besondern Arten epischer und dramatischer Gedichte? Wenn man sich bloß an die Worte: heroisch und bürgerlich, hält, so glaubt man mit der Beantwortung dieser Frage bald fertig zu seyn. Man braucht bloß zu sagen: in dem heroischen Gedichte ist die Handlung eine öffentliche, die ein ganzes Volk, und vielleicht die ganze Menschheit interessirt, die Personen derselben sind Könige, Heerführer oder Wesen einer höhern Ordnung; in dem bürgerlichen sind es Handlungen, die nur in Familien aus dem gemeinen Stande

vorfallen, und ihre Personen gehören zu dem Privatstande.

Diese Antwort mag auf viele Fälle passen; aber ich glaube nicht, daß sie überall ausreicht. Lukans Pharsale ist kein heroisches Epos, Shakespeare's Richard der Dritte ist kein heroisches Drama, obgleich in beyden die Hauptperson vom höchsten Range ist, und die Handlung in beyden zu den wichtigsten gehört; denn es ist der blutige Kampf um einen Thron. Gleichwohl getraue ich mir nicht, das eine mit der Iliade, und das andere mit dem Oedipus in Eine Klasse zu setzen.

Wir müssen also schon in das Wesen des Heroischen und des Bürgerlichen etwas tiefer einzudringen suchen. Es versteht sich aber, daß der wesentliche Charakter eines jeden Dinges nothwendig so allgemein seyn müsse, daß er allen einzelnen, die zu seiner Art gehören, zukommt. Da weiß ich nun keinen allgemeinern und bleibendern, als daß die Natur in dem Heroischen eine idealische, in dem Bürgerlichen die gemeine der reinen Wirklichkeit ist.

Du siehst also, meine Julie! daß es nicht hinreichend ist, um eine poetische Handlung zu dem

Heroischen zu rechnen, daß die Hauptpersonen Könige oder von königlichem Stamme seyen. Die Natur, zu welcher die Handlung und ihre Personen gehören, muß durchaus idealisch seyn, und wenn in dem bürgerlichen Gedichte die Handlung aus Familienscenen besteht, und die Personen zu dem Privatstande gehören, so ist dieser Umstand so unwesentlich und zufällig, daß sich daraus nichts zur Bestimmung seines allgemeinen und bleibenden Charakters hernehmen läßt; denn auch öffentliche Personen aus dem höchsten Stande machen die Handlung nicht heroisch, so lange diese Personen nicht Wesen einer höhern und idealischen Natur sind. Lukans Pharsale ist eben so gut ein bürgerliches Gedicht, wie Göthe's Hermann und Dorothea und Vossens Louise, und Shakespeare's Richard der Dritte so gut, als Lessings Miß Sarah Samson.

Ich muß Dich hier bitten, meine Julie! das noch einmahl wieder nachzusehen, was ich Dir vorlängst von der idealischen Natur geschrieben habe. *) Da wirst Du finden, daß darin Alles müsse höher

*) S. Th. 1. Br. 53. S. 342. 344.

seyn, als das, was in dem Kreise des Dichters und seines Lesers liegt, daß also Beyde von dem Allen nichts können selbst gesehen oder gehört haben. Die Charaktere der Personen, ihre Größe, ihre Kräfte, ihre Handlungen, ihre Sprache, ihre Bewegungen, ihre Gestalt, müssen sich über das gemeine Maaß, über Alles das erheben, was ihnen in ihren gewöhnlichen Umgebungen vorkommt.

Die Natur der heroischen Zeit ist schon an sich idealisch; denn alles Denken und Empfinden ist in derselben nothwendig sinnlich, und eben dadurch, wenn sie das Vollkommene und Große denkt, poetisch. Davon giebt uns nichts einen augenscheinlichern Beweis, als die griechischen Götter, die gerade in dieser poetischen Zeit entstanden sind, und mit ihrer Gestalt, ihrer Macht, ihrer Bewegungskraft nichts anders als idealisirte Menschen sind.

Die poetischen Handlungen in der idealischen Natur sind also Dichtungen; sind das aber die poetischen Handlungen in der gemeinen Natur, oder das bürgerliche Epos und Drama nicht auch? — Allerdings! nur mit dem Unterschiede, der hier entscheidend ist: jene sind poetische Dichtungen,

diese historische; von jenen sieht der Dichter die Urbilder und Elemente in seinen Umgebungen nicht vor sich, hier sieht er sie, und das ganze Geschäft seiner Dichtung beschränkt sich darauf, sie zu einem Werke der Kunst zusammenzusetzen, das, zwar in seinen Theilen irgendwo und irgendwann, aber als Ganzes in keinem Theile des Raumes und der Zeit vorhanden ist.

Ich gestehe gern, daß nach dieser genauern Zergliederung des Wesens beyder Arten von Gedichten, des heroischen und bürgerlichen, das letztere mehr Naturwahrheit hat; aber darum wird dem erstern die höchste Kunstwahrheit nicht fehlen. Auf der andern Seite wird das Heroische durch seine poetische Größe über das Bürgerliche hervorragen. Denn so sehr die Personen der Heroenzeit den Personen der weiter fortgeschrittenen an geistiger Bildung nachstehen, so haben sie doch selbst durch ihre Unkultur eine höhere poetische Größe, und ihre Unwissenheit führt einen Volksglauben herbey, der durch seine unaufgeklärte Sinnlichkeit die ganze Natur mit Wundern und großer, erhabener und schauervoller Uebernatürlichkeit erfüllt. —

Einhundert und einundachtzigster Brief.
An Ebendieselbe.

Philosophische Handlung. Dramatische Handlung. Episches Gedicht. Dramatisches Gedicht.

— Wir müssen uns auf einen höhern Standpunkt stellen, wenn wir das ganze weite dramatische Feld vollständig übersehen wollen. Bisher kennen wir nur die Natur, woraus die Begebenheiten, welche die poetische Handlung ausmachen, genommen sind; nun müssen wir aber noch die verschiedenen Arten des dramatischen Gedichts nach ihrem Inhalt und ihrer Form bestimmen.

Laß uns mit dem Inhalte anfangen. Bey diesem kommt Alles auf die letzte Hauptwirkung an, worin sich die Veränderungen, welche sich in der poetischen Handlung aus einander entwickeln, endigen sollen. Diese letzte Hauptwirkung kann eine Veränderung des innern, sie kann eine Veränderung des

äußern Zustandes seyn. Die erstere erfolgt bald in dem Verstande, bald in dem Willen, bald in beyden zugleich; denn in unserm Innern wird Alles durch die beyden allgemeinen Kräfte, die erkennenden und begehrenden, gewirkt, und diesen können wir nicht anders als durch jene beykommen. Man kann dieses dramatische Gedicht das philosophische nennen; dann würden alle übrigen, worin die letzte Hauptwirkung eine Veränderung des äußern Zustandes ist, das eigentliche dramatische Gedicht in einem engern und bestimmtern Sinne seyn.

Von den philosophischen Dramen kann ich Dir kein bekannteres, als die Platonischen Gespräche nennen, wovon wenigstens Eins, nämlich der Phädon, durch Moses Mendelssohns vortreffliche deutsche Nachbildung zu Deiner Kenntniß gekommen ist. Der Zweck dieses schönen philosophischen Drama's ist die Belehrung von der Unsterblichkeit der Seele. Die Hauptwirkung erfolgt also durch die Erwägung der Gründe und Gegengründe für eine wichtige Wahrheit, und diese Erwägung ist das Werk des Verstandes.

Die Handlung des eigentlichen dramatischen Ge-

dichts hat zu ihrer Hauptwirkung eine Veränderung des äußern Zustandes, und zu diesem rechnen wir Glück und Unglück, Leben und Tod, Armuth und Reichthum, Ehre und Schande. Wenn die unglückliche Dido durch ihre hoffnungslose Liebe zur Verzweiflung gebracht wird und sich selbst das Leben nimmt: welche schreckliche Katastrophe! welch interessanter Stoff zu einem eigentlichen dramatischen Gedichte!

Zu diesem Unterschiede des dramatischen Gedichtes in seinem allgemeinen Sinne kömmt aber der, welcher aus der verschiedenen Form hervorgeht, in der es der Dichter dargestellt hat. Es kann nämlich ein Drama oder ein Epos seyn, es kann entweder dramatisch oder episch dargestellt werden; denn eine jede poetische Handlung läßt diese Verschiedenheit der Darstellung zu. Virgil hat das unglückliche Schicksal der Dido zu einer der schönsten Episoden seines epischen Gedichtes gemacht, indeß sie La Harpe in seinem bekannten Trauerspiele auf das tragische, und Metastasio in seiner Didone abandonata auf das lyrische Theater gebracht hat.

Die Verschiedenheit der Form, worin eine poe-

tische Handlung erscheint, hat einen größern Einfluß auf ihre Darstellung, als man vielleicht auf den ersten Anblick glauben könnte. Denn wenn man uns sagt, daß die Begebenheiten in der dramatischen Form auf dem Theater den Sinnen selbst dargestellt werden, daß wir sie selbst sehen, und die handelnden Personen selbst hören; daß wir sie hingegen in der epischen Form durch eine Erzählung erfahren, und einem Erzähler glauben: so könnte diese Verschiedenheit der Belehrung an sich von geringer Wichtigkeit scheinen; allein eine nur etwas genauere Zergliederung dieser Begriffe wird uns bald von dem Gegentheile überzeugen.

Das Erste, worin sich der Einfluß dieser Formen zeigt, ist die Wahl der darzustellenden Handlungen. Das epische Gedicht kann uns Handlungen vorführen, die in dem dramatischen bald abscheulich, bald lächerlich seyn würden. Die Medea kann in der Erzählung ihre Kinder zerfleischen; auf dem Theater würde sich der Zuschauer von diesem Anblick des Greuels mit Abscheu und Entsetzen wegwenden; und Virgil kann in einem epischen Gedichte von der Amme der Dido sagen:

— Sie beschleunigt den Schritt mit ältlicher Eile. Auf der Schaubühne würden wir diese trippelnde Hast eines alten Mütterchens nicht ohne Lachen sehen können. Warum das? Ist es nicht vielleicht eigensinnige Willkühr? — Gewiß nicht, denn es folgt nothwendig aus der Natur der epischen und dramatischen Form. Jene wirkt nur auf die Einbildungskraft, diese auf die Sinne, und in der Regel sind die Vorstellungen der Sinne lebhafter und stärker, als die Bilder der Einbildungskraft. Daher nimmt das Drama selbst seine Zuflucht zur Erzählung, wenn das, was sie zu zeigen hat, dem Zuschauer auf dem Theater widrig seyn würde.

Das Zweyte, worin sich dieser Einfluß der verschiedenen Formen äußert, ist der Ton der Darstellung. Der epische Dichter erzählt in dem Tone der höchsten Poesie; er darf sich dem höchsten dichterischen Fluge überlassen, sein Gedicht mit glänzenden Figuren schmücken, und alle poetische Farben in Gemählden und Gleichnissen verschwenden; und das Alles wird, wenn es in das Ganze paßt, an seinem rechten Orte stehen. Der dramatische Dichter muß seine Personen nur immer die Sprache

ihrer Situazion und ihrer gegenwärtigen Empfindung reden lassen; aller poetische Prunk würde ein eitler Schmuck seyn, den ein reiner Geschmack verdammen müßte.

Diese Verschiedenheit des Tones in dem epischen und dramatischen Gedichte hat augenscheinlich ihren Grund in der Verschiedenheit ihrer Form. In dem epischen Gedichte ist die Handlung bereits — und vielleicht in einer sehr fernen Vorzeit — vollendet. Der Dichter hat sie in seiner Einbildungskraft und in seinem Gedächtniß vollständig gegenwärtig; sie begeistert ihn in ihrem Ganzen und in ihren Theilen; diese Begeisterung reißt ihn hin, sie aufmerksamen Zuhörern, und zwar mit der ganzen Kraft der Empfindung, die ihn selbst belebt, mitzutheilen. Ist es nicht natürlich, daß diese Begeisterung in der höchsten Poesie der Sprache ausströmt?

In dem Drama ist die poetische Handlung noch nicht vollendet, sie *wird* erst vor den Augen der Menge, die Begebenheiten werden gesehen und gehört, so wie sie sich aus einander entwickeln; hier ist kein Erzähler zwischen der Handlung und dem Zuschauer, von dem sie mit seiner Empfindung und

Begeisterung in einen Andern übergienge. Die handelnden Personen reden selbst, und sie können nicht anders, als in der natürlichen Sprache ihrer Situazion und ihrer eigenen Empfindung reden. Wie könnte hier die Begeisterung ihren Platz finden, auf deren Flügeln sich der erzählende Dichter zu dem Tone der höchsten Poesie erhebt?

Man hat den französischen Tragikern oft die hohe Poesie in ihren Trauerspielen, als etwas Unnatürliches, vorgeworfen; und ich muß gestehen, daß dieser Vorwurf nicht selten gegründet ist. Mir hat es immer geschienen; als wenn dieser Fehler aus der Verwechselung der dramatischen Form mit der epischen entstehe. Ich muß aber auch zu ihrer Entschuldigung sagen, daß sie ihn schwerer vermeiden konnten, als ihre griechischen Vorgänger. Diese haben für ihr episches und für ihr dramatisches Gedicht besondere Sylbenmaaße, in denen der ruhige Gang des Einen einen gemäßigten Ton der Rede begünstigt, indeß der lebendige Tanz des Andern einem höhern Fluge der Begeisterung, und also auch dem Tone einer kühnern Poesie, angemessen ist. —

Einhundert und zweyundachtzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Dramatisches Gedicht.
Gespräch. Selbstgespräch.

— Du erschrickst schon jetzt, meine Julie! vor den hohen Anfoderungen, welche die Kunst an den dramatischen Dichter macht. Was wird es werden, wenn wir erst zu den Schwierigkeiten kommen werden, auf die er bey den kleinsten Theilen eines vollkommenen dramatischen Werkes stößt? Schon das Gespräch, es sey Dialog oder Selbstgespräch, erfodert einen Reichthum von Ideen, eine Lebendigkeit der Einbildungskraft, eine Gewandtheit des Witzes, und eine Fertigkeit, aus der Gedankenreihe der Personen hin- und herzuspringen, und jeden kleinsten Theil desselben dem Charakter, dem Geschlecht, der Situazion, der Art und dem Grade der Empfindung, dem Maaße von Geist und Lebhaftigkeit, das jedem eigen ist, anzupassen, daß

schwerlich ein Talent für seine höchste Vollkommenheit zu groß seyn dürfte. Und gleichwohl ist die Schönheit des Dialogen in dem dramatischen Gedichte etwas so Wesentliches, daß ein unzusammenhängendes, unnatürliches, geistloses und schleppendes Gespräch, ein dramatisches Werk, sollte auch seine poetische Handlung noch so interessant seyn, um den größten Theil ihrer Wirkung bringen würde.

Das Gespräch soll die innern Veränderungen der handelnden Personen entwickeln; es besteht aus den feinsten Fäden in dem ganzen Gewebe der Handlung: aus diesen feinen Fäden geht der ganze schöne organisirte Körper des dramatischen Gedichtes hervor. Sie sollen sich aber auf eine unsichtbare Art so natürlich an einander fügen, daß darin Alles dem Gange des menschlichen Geistes und Herzens, nach den Gesetzen der Einbildungskraft, des Witzes, der Vernunft, der Empfindung in der Situazion und dem Charakter der Personen gemäß ist.

Diese Kunst des Gesprächs ist in dem Dialogen noch schwerer, als in dem Selbstgespräche. In diesem entwickeln sich doch die Gedanken nur in Einer Person, ohne durch die Einwirkung einer andern

Person abgeändert zu werden. In dem Dialogen hingegen sind die innern Veränderungen nicht bloß in einer genauen Verbindung mit sich selbst; sie haben auch ihre Mitursachen in den Reden der übrigen Personen, mit denen sie in jedem Augenblicke in steter Wechselwirkung stehen. Du siehst, meine Julie! daß Alles dieses die Kunst des Dialogen um ein Großes erschweren muß.

Indeß ist der Dialoge doch der größte Theil des Gesprächs; denn Du wirst bemerkt haben, daß in einem dramatischen Werke die Selbstgespräche nur immer selten sind. Man hat sie sogar ganz daraus verbannen wollen. Allein welcher Dichter hat sich je an diese wunderliche Kritik gekehrt? Das Selbstgespräch kann an seinem Orte eben so nothwendig seyn, als der Dialoge. Sie beruht auch durch und durch auf Mißverständnissen, die einer so strengen Kritik keine Ehre machen.

Man hat nämlich zuvörderst vorausgesetzt, daß das Selbstgespräch von dem Dichter zu weiter nichts gebraucht werde, als den Zuschauer auf eine gute Art mit Etwas bekannt zu machen, was sich in Gegenwart anderer Personen nicht wohl würde sagen

lassen. Welches Selbstgespräch, das kein anderes Motiv, als ein so elendes Bedürfniß hätte! und welcher Dichter, der zu einem so kleinlichen Kunstgriffe seine Zuflucht nehmen könnte! Ich muß gestehen, daß mir kein Beyspiel davon vorgekommen ist. Sollte es dergleichen geben oder gegeben haben, so könnte es nur in den verunglückten Versuchen von Stümpern seyn, die ihr Unwerth zu verdienter Dunkelheit verdammt hat.

Was diese vermeynten Kunstrichter auf ihre Idee von der Bestimmung des Selbstgesprächs gebracht hat, ist ohne Zweifel der seltsame Gedanke, daß es unnatürlich sey. Ich höre sie sagen: wie kann ein Mensch reden, wenn er weiß, daß er nicht gehört wird? Erstlich aber: denken wir immer daran, wenn wir sprechen, daß uns Niemand zuhört? Sprechen wir nicht oft mit uns selbst, wenn wir in tiefen Betrachtungen versenkt sind? Reden wir nicht in gänzlicher Einsamkeit, wenn eine Leidenschaft sich Luft zu machen strebt, indem sie uns zugleich hindert wahrzunehmen, daß wir allein sind?

Die Sprache ist dem Menschen nicht bloß ein Bedürfniß, um Andern seine Gedanken mitzutheilen;

wir reden auch laut, wenn wir sie uns selbst recht klar vergegenwärtigen wollen. So sagt ein Kind, das in sein Spiel vertieft ist, sich selbst laut vor, was es thun will. Es fühlt das Bedürfniß, sich seine Ideen klar zu machen; und dieses Bedürfniß ist bey einem Kinde, dessen Gedanken weniger Klarheit und Deutlichkeit haben, als die Gedanken eines Erwachsenen, noch gebieterischer.

Was hier die Seele thut, wenn interessante Gedanken sie in sich selbst zurückziehen, das thut sie auch, wenn sie in dem Sturme einer Leidenschaft sich nur mit einer Hauptidee beschäftigt. Der Zorn fühlt sich erleichtert durch die Drohungen, die er gegen einen abwesenden Feind ausstößt, die Liebe klagt ihre Leiden den Wäldern und den Felsen, und selbst der einsame Schmerz, wenn er nicht mit dem Grade der Stärke in dem Innern wüthet, worin er verstummt, sucht seine Linderung in lauten Klagen. So sagt die Amme der Medea in einer Tragödie des Ennius, die nicht bis zu uns gekommen ist.

Ach! ich Verlaßne muß dem Himmel und der Erde
Das Elend der Medea klagen.

Ich habe Dich, meine Julie! mit dieser Vertheidigung des Selbstgesprächs vielleicht länger aufgehalten, als ich gesollt hätte. Ich habe Dir aber darin zugleich unvermerkt sagen können, wo das Selbstgespräch hingehört, wenn es natürlich angebracht seyn soll.

Man hat von jeher Hamlets berühmten Monologen: Seyn oder nicht seyn! für das größte Meisterstück eines Selbstgesprächs gehalten. Und in der That ist Alles darin von unübertrefflicher Vollkommenheit. Die Situazion, worin er beginnt, ist im höchsten Grade tragisch, die Veranlassung von dem größten Interesse, und der Gang der Gedankenfolge, bis auf das letzte Resultat, von überraschender Natürlichkeit. Es ist die Berathschlagung über die Wahl zwischen Leben und Selbstvernichtung: welcher qualvolle Seelenzustand! Und in einem so gewaltsamen Zustande, wie ungezwungen entwickeln sich alle Gedanken auseinander nach den Gesetzen der Vernunft, der Einbildungskraft und der Empfindung bis zu dem endlichen Beschlusse? Anfangs scheint sich die geängstigte Seele für den Tod zu entscheiden, indem sie sich das Nichtseyn als leicht, — es

ist nichts als Schlafen — und das Seyn als unerträglich vorstellt. Aber das Uebermaaß der Empfindlichkeit neigt sie bald auf die entgegengesetzte Seite; und wie leicht ist dieser Uebergang durch die so natürliche Vergesellschaftung des Schlafens und Träumens gemacht: Schlafen! nicht auch Träumen! —

Einhundert und dreyundachtzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Drama. Einheiten des Drama's. Einheit der Handlung.

— Nun haben wir alle Elemente, welche das Wesen des Drama's ausmachen; denn ein Drama oder Schauspiel ist eine poetische Handlung, durch Gespräch und Nachahmung der handelnden Personen den Sinnen dargestellt.

Die poetische Handlung ist also die Grundlage des Drama's. Es soll aber auch auf dem Theater den Sinnen dargestellt werden. Die Begebenheiten sollen sich vor den Augen des Zuschauers aus einander entwickeln. Nun müssen alle Begebenheiten in dem Raume und in der Zeit geschehen; und der Raum der Schaubühne, wo sie der ruhig da sitzende Zuschauer sehen soll, ist auf einen sehr engen Platz beschränkt, indeß die Begebenheiten an verschiedenen, oft von einander sehr entfernten Orten ge-

schehen sind. Die Dauer der Vorstellung geht nicht über drey oder vier Stunden hinaus, und die Handlung nimmt in der Geschichte vielleicht einen Zeitraum von mehrern Tagen ein. Darf hier der Dichter alle diese Begebenheiten in Einen Ort und in den Zeitraum von einigen Stunden zusammendrängen?

Hier finden sich Schwierigkeiten, die dem dramatischen Dichter nicht wenig zu schaffen machen. Eine Handlung aufzusuchen, die an Einem Orte angefangen und vollendet wäre, und deren Dauer in der Natur nicht über ihre Dauer in der Vorstellung hinausginge, würde ein vergebliches Unternehmen seyn; wenigstens würde es nur so selten gelingen, daß die Wahl des Dichters auf sehr wenige Handlungen würde eingeschränkt werden. Denn die größte Anzahl derselben, und vielleicht gerade die interessantesten, würde er wegen der Veränderung des Orts und der Länge ihrer Dauer verwerfen müssen.

Demungeachtet haben neuere Kunstrichter, und insonderheit die französischen, dem dramatischen Dichter drey Einheiten vorgeschrieben: die Ein-

heit der Handlung, die Einheit der Zeit, und die Einheit des Ortes. Wir müssen also untersuchen, ob und wie weit diese Vorschrift für den dramatischen Dichter verbindlich ist.

Was erstlich die Einheit der Handlung betrifft, so wird ihre Unverletzlichkeit wohl von den Dichtern und Kunstrichtern aller Nazionen zugegeben werden. Sie folgt auch zu natürlich aus dem Begriffe eines Drama's. Denn ein Drama, das mehrere Handlungen enthielte, würde nicht Eines, es würden mehrere Dramen seyn; es würde also lächerlich seyn, diese Einheit der Handlung zu bestreiten.

Man könnte indeß vielleicht sagen: ist es nicht einerley, ob wir ein Drama als Eins oder als mehrere ansehen, wenn es nur gefällt? — Allein das ist eben die Sache; ein Drama kann ohne Einheit der Handlung nicht gefallen, wenigstens nicht so, als mit ihr; denn ohne sie kann es nicht den höchsten Grad der dramatischen Vollkommenheit haben.

Denn zuvörderst schadet diese Mehrheit der Handlungen der Empfindung, die nicht von einem Gegenstande, der sie bis in ihre innersten Tiefen be-

schäftigt, sogleich zu einem andern übergehen kann, um sich mit gleicher Stärke von ihm zu durchdringen. So ist das menschliche Herz; wenn es von einem Gegenstande voll ist, so hat es für nichts Anderes weiter Platz. Und auf dieser Wahrheit, welche durch die Erfahrung bewährt wird, beruht die Einheit der Handlung schon fest genug. Sie ist keine willkührliche Verabredung, sie ist der Wunsch der Natur.

Das wird noch klärer werden, wenn wir hiernächst die Natur dieser Einheit genauer erforschen. Alle Einheit entsteht aus dem innigsten Zusammenhange der Theile. Ihre Vielheit verschwindet für die Wahrnehmung, sobald sie durch ihre innige Verbindung zusammengenommen als Ein Ganzes erscheinen. Und so ist es mit der Vielheit der Begebenheiten; sie machen Eine Handlung aus, sobald sie durch ihre genaue Verbindung unter einander und mit der letzten sich in Einer Hauptwirkung endigen.

Eine vollkommene poetische Handlung darf so wenig verstümmelt seyn, es darf ihr eben so wenig ein wesentlicher Theil fehlen, als sie deren zu viel haben. Jenes würde gegen ihre Totalität, dieses

gegen ihre Einheit seyn; in dem erstern Falle wäre sie kein Ganzes, in dem letztern wäre sie nicht Ein Ganzes.

Ein successives Ganzes muß einen Anfang, ein Mittel und ein Ende haben. Ein solches ist eine poetische Handlung. In dieser ist der Anfang derjenige Zustand, vor dem kein anderer ist, und aus dem die Personen in einen andern übergehen sollen. In dem Drama wird dieser Anfang die Exposizion genannt, und man glaubt gewöhnlich, daß diese Exposizion uns mit den Personen bloß bekannt machen soll. Allein ich glaube, daß sie einen höhern Zweck haben, und eine wichtigere Wirkung hervorbringen muß. Sie soll uns nämlich für die auftretenden Personen interessiren. Indem wir uns aber für die Personen interessiren, so interessiren wir uns auch für ihre Absichten. Das können wir freylich nicht, wenn wir nicht mit ihnen selbst sowohl als mit ihren bisherigen Schicksalen bekannt sind. Diese Bekanntschaft führt uns nun in die Mitte des Drama's, und hier finden wir den Knoten oder die Verwickelung der Handlung. Diese Verwickelung entsteht aber aus nichts anders, als aus der

gegenseitigen Entgegenwirkung der Kräfte der handelnden Personen. Die Einen suchen ihre Absichten zu erreichen, die andern setzen ihnen Hindernisse entgegen. Zwischen diesen Hindernissen und den Absichten der interessanten Personen muß eine zeitlang ein Gleichgewicht Statt finden, das den Zuschauer in dem Zustande einer ängstlichen Erwartung erhält. So kämpft in dem Orosman und Othello Liebe und Eifersucht, in der Chimene Liebe und Ehre, und in dem Hamlet Liebe für seinen Vater und für seine Mutter. So lange das Gleichgewicht in diesem Kampfe dauert, ist der Knoten noch nicht gelöset, und je mehr sich das Uebergewicht nach einer oder der andern Seite hin neigt, desto mehr wächst das Interesse. Sobald es gewiß wird, von welcher Seite das Uebergewicht entschieden ist, so ist die letzte Hauptwirkung da; es findet keine Erwartung mehr Statt, das Interesse hört auf, und die Handlung ist zu Ende.

Soll nun das Drama nicht auch zu Ende seyn, da das Schicksal der Personen, nachdem es einmahl entschieden ist, nichts weiter erwarten läßt, und dieses Schicksal selbst kein Interesse mehr unterhält?

Es müßten also neue Personen erscheinen, um eine neue Erwartung zu erregen, es müßte ein neues Interesse vorbereitet, erhalten und verstärkt werden. Alsdann würde allerdings eine neue Handlung beginnen; aber mit ihr auch ein neues Drama. Es scheint mir also bewiesen: Ein Drama kann nur Eine Handlung haben, und mehr als Eine Handlung, ist auch mehr als Ein Drama.

Ein Beyspiel scheint mir diese Wahrheit im höchsten Grade anschaulich zu machen. Mir ist es immer vorgekommen, als ob die Hekuba des Euripides zwey Handlungen habe, und also in zwey Tragödien müßte zerschnitten werden. Das Erste müßte den Tod der Polyxena enthalten, das Zweyte die Erscheinung des Leichnams des Polydorus. Mit dem Tode der Erstern, für die wir uns mit so inniger Theilnahme interessirt haben, ist das erste Drama zu Ende; was nach ihm folgt, ist ein ganz neues. Es ist nicht genug, daß beyde Schlachtopfer der griechischen Nazionalrache die Kinder der Hekuba sind. Denn erregen Beyde ein abgesondertes Interesse, so können ihre Schicksale auch nicht Ein Drama ausmachen, und daß sie

Beyde Einer Mutter angehören, das hindert nicht, daß sie nicht verschiedene Schicksale haben können, deren dramatische Entwickelung in zwey Trauerspielen kann dargestellt werden. Das Interesse für die Hekuba ist viel zu schwach, als daß es die nöthige Einheit in das Drama bringen könnte. Denn welcher gefühlvolle Zuschauer interessirt sich nicht mehr für die rührende jugendliche Polyxena, die einem grausamen Tode entgegenkämpft, als für die halb erstorbene Hekuba, die über diesen Tod jammert?

Es scheint mir also ausgemacht zu seyn, daß ein Drama nur Eine Handlung enthalten müsse. Daß uns Euripides nach dem Tode der Polyxena noch Etwas zeigt, ist ein Fehler, denn mit diesem Tode ist das Ganze geschlossen; Alles, was noch folgt, ist zu viel. So wie aber die Vollendung eines schönen geschlossenen Ganzen nichts Ueberflüssiges zuläßt, so darf auch das Ende in einem Drama nicht fehlen, wenn es nicht verstümmelt seyn soll. Dieses Ende ist gerade das Interessanteste; denn es ist die Entwickelung des Knotens, die letzte Hauptwirkung, welcher der Zuschauer mit sehnlicher Erwartung entgegengesehen hat.

Du denkst vielleicht, daß es von diesem Fehler keine Beyspiele geben könne; denn wie könnte der Dichter das vergessen, was gerade die Hauptsache ist, und woran er bey jedem Schritt in seiner Arbeit hat denken müssen? Indeß giebt es ihrer doch; ich gestehe aber auch, daß sie ganz eigene und seltene Veranlassungen haben. Diese Beyspiele finden sich nämlich bey den römischen Komikern. Diese dichteten, leider! größtentheils für einen rohen Pöbel unter einem Volke, das sich in keinem Zeitraume seines Daseyns in seinem Geschmacke an einer gebildeten Schaubühne, so wie überhaupt in seiner Liebe zu den schönen Künsten, zu der Höhe der Griechen erhoben hat. Ihm war ein Stiergefecht oder eine Bärenhetze ein weit anziehenderes Schauspiel, als alle Meisterstücke eines Plautus und Terenz. Die armen Dichter! Wehe ihnen, wenn ein Bärenführer neben ihrem Theater seine Bude eröffnete! sie konnten sicher seyn, daß in dem Augenblicke ihnen ihre ganze Zuschauerschaft davonlief. Dann blieb den Dichtern der Andria und der Kasina nichts weiter übrig, als den Zuschauern sagen zu lassen:

Nun wartet nicht, bis noch wer auftritt; hinten
ist Verlobung,
Im Innern wird verhandelt, was noch übrig ist.

Terenz.

oder:

Ihr Herrn! was drinnen noch geschieht, will ich
euch sagen:
Es findet sich, daß die Casina seine Tochter ist.
Und diese freyet den Euthinicus, den Sohn von
unserm Herrn.

Plautus.

Eine schöne Entwickelung! und insonderheit sehr kunstreich herbeygeführt! —

Einhundert und vierundachtzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Einheit der Zeit.

— Ueber die Unverletzlichkeit der Einheit der Handlung wären wir also mit den strengsten Dichtern und Kunstrichtern einverstanden. Was haben wir aber denen zu sagen, meine Julie! welche die Strenge ihrer Gesetze auch auf die Einheit der Zeit und des Orts ausdehnen? Eigentlich nichts, oder doch sehr wenig. Die strengen Gesetzgeber, die auf diese beyden Einheiten dringen, finden sich nur unter den französischen Kunstrichtern, bey andern kunstliebenden Nazionen, selbst bey den Griechen, weiß man nichts davon. Sie berufen sich zwar immer auf diese Griechen, auf die Theorie ihrer Philosophen und die Praxis ihrer Dichter. Wir werden aber bald sehen, mit welchem Rechte.

Es versteht sich, daß hier nur von dem eigent-

lichen Drama, so wie es auf der Schaubühne vorgestellt wird, die Rede seyn kann. Denn der epische Dichter wendet sich mit seiner Erzählung bloß an die Einbildungskraft, und nicht, wie der dramatische, an den Sinn des Gesichts; das Theater der Einbildungskraft läßt sich aber durch alle Weiten des Raumes und der Zeit ausdehnen. Bey ihm kann also kein Verstoß gegen die Einheit der Zeit und des Orts vorkommen; denn man gesteht, daß er an die Gesetze der Einheit, die man dem dramatischen Dichter vorschreibt, nicht gebunden ist.

Also nur von dem Drama fodert man die Einheit der Zeit. Die erste Frage, welche hier vorkömmt, ist: auf welchen Zeitraum muß sich die Handlung des Drama's einschränken, wenn diese Einheit darin beobachtet seyn soll? Die schwankenden Antworten, die wir auf diese Frage bey den Kunstphilosophen finden, werden uns gleich zeigen, wie unbestimmt theils, und wie theils unanwendbar alle die Gesetze sind, die man über die Einheit der Zeit gegeben hat.

Die wahre Einheit der Zeit würde erfodern, daß die Dauer der Handlung eines Drama's der Vorstel-

lung desselben völlig gleich sey, daß jene nicht länger sey als diese, von drey Stunden, wenn diese einen Zeitraum von drey Stunden begreift, von vier Stunden, wenn sie sich bis zu vier Stunden ausdehnt, u. s. w. Ist diese Einheit der Zeit in einem Drama möglich, und wenn sie möglich ist, ist sie zu dem Zwecke desselben unentbehrlich? Ich will nicht leugnen, daß es Handlungen geben könne, die diese glückliche Eigenschaft haben, und zwar um desto weniger, da dieser Fall nicht ohne Beyspiel ist; aber er wird immer höchst selten und beynahe einzig seyn. Die interessantesten poetischen Handlungen sind in der wirklichen Natur mit viel gleichgültigen Begebenheiten und Handlungen untermischt, die oft einen so beträchtlichen Zeitraum ausfüllen, daß sie schon der Dichter ihrer Gleichgültigkeit wegen in seinem Kunstwerke übergehen muß.

Aber ist diese völlige Einheit der Zeit auch nöthig? — Die Erfahrung lehrt, daß sie es nicht ist. Denn es kömmt hier Alles auf bloße Täuschung an, und wir haben gesehen, wie sehr diese durch das Interesse befördert wird. Der gerührte und erwartungsvolle Zuschauer eilt immer mit seiner Sehn-

sucht der Entwickelung einer Handlung zu, die das Schicksal von Personen entscheiden soll, an welchem seine besorgte oder geängstigte Brust den innigsten Antheil nimmt. Wo soll er in diesem Zustande die Ruhe hernehmen, worin er die Ungleichheit der Zeit in der Handlung und in der Vorstellung berechnen könnte? Wehe dem Dichter, der seinen Zuschauern zu solchen Vergleichungen Zeit ließe!

Von dieser völligen Gleichheit der Dauer der Vorstellung und der Handlung kann also in der dramatischen Kunst nicht die Rede seyn; sie ist weder möglich noch nöthig. Wie weit darf aber nun die Dauer der Handlung über die Dauer der Vorstellung hinausgehen? — Auf diese Frage, glaube ich, giebt es keine bestimmte Antwort, das heißt, keine solche, die in Zahlen angeben könnte, wie viel Stunden, Tage oder Wochen die Handlung, unbeschadet der Einheit der Zeit, dauern dürfe. Alles, was man thun kann, schränkt sich darauf ein, die Grenzen der Handlung dem Wesen und dem Zwecke eines dramatischen Werkes anzumessen, und zu sagen: die Dauer der Handlung darf nicht in Zeiträume ausgedehnt werden, wodurch ihre Ein-

heit aufgehoben, oder alle Täuschung bey ihrer Darstellung unmöglich gemacht würde.

Man hat aber lieber ihre Dauer nach der Uhr bestimmen wollen, als sich in den bescheidenen Schranken einer allgemeinen Vorschrift halten, bey denen sich der gebieterische Gesetzgebergeist der Theoristen immer nicht wohl genug befindet. Aber die Sprachenverwirrung dieser Gesetzgeber hat bald gezeigt, wie eitel ihr Unternehmen sey. Der Eine hat den Dichter in den kleinen Raum von vierundzwanzig Stunden eingeengt; ein Anderer hat ihm eine Zeit von zwey, noch ein Anderer von drey Tagen verstattet. Warum soll die Handlung vierundzwanzig Stunden dauern können? warum ist sie nicht auf zwölf, zehn, acht, etwas mehr oder weniger beschränkt? warum kann sie nicht auf zwey, drey und mehr Tage erweitert werden? Der Grund dieser Zeitbestimmung kann doch nur in der Möglichkeit der Täuschung liegen. Wer sagt uns aber, warum diese noch bey Einem Tage erreicht werden kann, und nicht bey zweyen oder dreyen? Alle diese Zeiträume sind doch der Zeit der Vorstellung auf dem Theater ungleich; der ganze Unterschied besteht nur

in dem Etwas mehr oder Etwas weniger. Warum ist nun dieses Etwas mehr dem Einen zu viel, und dieses Etwas weniger dem Andern zu wenig?

Wenn wir die ältern französischen Theoristen über ihr Gesetz abhören, so berufen sie sich insgesammt auf die Theorie und Praxis der Griechen. Aber vergebens; die Eine ist ihnen nicht günstiger als die Andere. Nicht ihre Theorie; denn Aristoteles, hinter dessen Ansehen sie sich verschanzen, spricht zwar bey der Bestimmung der Dauer einer tragischen Handlung von einem Umlaufe der Sonne. Er setzt aber sogleich zwey Einschränkungen hinzu, die sein ganzes Gesetz wieder umstoßen, die ganze Bestimmung in das Allgemeine zurückschieben, und so dem Dichter seine natürliche und vernünftige Freyheit wiedergeben. Denn erweitert er die Dauer des Trauerspiels nicht völlig in das Unbestimmte und Willkührliche, wenn er zu dem Umlaufe der Sonne hinzufügt: und Etwas mehr? Ja wenn er, damit noch nicht zufrieden, es dem Dichter überläßt, sich auf diese Dauer zu beschränken, so weit es ihm irgend möglich ist? Wie viel mehr ist dieses Etwas mehr? und wie weit ist es

ihm möglich? Das zu bestimmen, muß der Theoristist dem Dichter überlassen, und damit überläßt er ihm Alles. Wenn es ihm möglich ist, wird er zu seiner Handlung gewiß nicht mehr, ja er wird, wenn es angeht, noch weniger als Einen Umlauf der Sonne zu seiner Handlung gebrauchen. Aber wenn es nun nicht möglich ist? — Ja dann wird er die Handlung über diesen Einen Umlauf der Sonne so weit wegschreiten lassen, als er es glaubt verantworten zu können, und er kann jede Dauer der Handlung verantworten, wodurch weder ihre Einheit, noch die Täuschung der Zuschauer gestört wird.

Die Theorie der Griechen begünstigt also die strengen Gesetze der Neuern über die Einheit der Handlung in den Werken der dramatischen Kunst nur sehr schlecht. Vielleicht thut es ihre Praxis besser. Auch diese ist ihnen entgegen. Ich will nur Ein recht auffallendes Beyspiel anführen, das statt aller dienen kann, wie groß die Freyheit ist, die sich der Dichter darin genommen hat; und dieser Dichter ist Sophokles, der größte unter ihnen. In seinen Trachinerinnen geht Lichas im 632sten Verse ab, um dem Herkules das ver-

giftete Kleid zu bringen. Er findet ihn auf dem Cenäischen Vorgebirge, und dieses Vorgebirge war sechzig italiänische Meilen entfernt. Im 734sten Verse kömmt sein Sohn Hyllus zurück, und berichtet, welche schreckliche Wirkung von dem verhängnißvollen Kleide erfolgt sey. Es waren also in dem Zeitraume, worin ein hundert und zwey Verse in der Vorstellung ausgesprochen werden, wenigstens hundert und zwanzig Stunden, oder fünf volle Umläufe der Sonne verflossen. Wo bleibt hier die strenge Einheit der Zeit, die sich auf Einen Umlauf der Sonne einschränkt?

Gleichwohl muß diese ungeheure Ungleichheit der Zeit der Vorstellung und der Handlung die Täuschung nicht gestört haben. Denn mir wenigstens ist keine Nachricht zugekommen, daß man sich darüber beklagt habe. Wie kann das zugegangen seyn? Sehr natürlich, wie ich denke. Die Sache ist diese: Sophokles kannte seine Zuschauer, er wußte, daß es keine gelehrten Geographen waren, die die Entfernung jedes Ortes in Griechenland an den Fingern abzuzählen verstanden; er wußte, daß ihr von einem tiefen Interesse ergriffenes Herz dem Ver-

stande nicht Besonnenheit genug lassen würde, eine genaue Berechnung über Zeiten und Entfernungen anzustellen; er wußte endlich, daß der Zuschauer nicht so sehr ein Feind seines Vergnügens seyn würde, um sich nicht jedes Resultat der Rechnung gefallen zu lassen, das seine gespannte Erwartung auf eine so erschütternde Art befriedigte.

Die Theorie und Praxis der Griechen bestätigt also die Wahrheit, daß es für die Dauer der dramatischen Handlung kein anderes Maaß gebe, als die Einheit derselben und die Möglichkeit der Täuschung. Der Dichter, der diese durch ihre Dauer nicht zerstört, hat das Gesetz der Einheit der Zeit beobachtet. —

Einhundert und fünfundachtzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Einheit des Ortes.

— Um das heilige Drey der Einheiten voll zu machen, meine Julie! haben die gewissenhaften Theoristen in Frankreich zu ihren übrigen Einheitsgesetzen noch das Gesetz über die Einheit des Ortes hinzugefügt. Für dieses werden sich dann doch wohl Gründe in der Natur der Sache und in den Theorieen oder in den Mustern der Griechen auffinden lassen; und ich setze voraus, daß diese ihre Regeln und ihr Verfahren aus der Natur der Sache genommen haben. Aber hier verläßt sie Beydes noch mehr, als bey der Einheit der Zeit.

Was zuvörderst die griechischen Theoristen betrifft, so ist über diesen Punkt bey ihnen ein tiefes Stillschweigen; Aristoteles erwähnt der Einheit des Ortes mit keinem Worte. Man ist zwar um einen Grund, der dieses Stillschwei-

gen erklären soll, nicht verlegen. Man sagt, der griechische Weltweise nahm die Regeln in seiner Poetik aus den Mustern, die er vorfand, und diese gaben ihm keinen Anlaß zu Vorschriften über die Einheit des Ortes. Sie beobachteten diese Einheit, und beobachten sie auch nicht. Sie beobachteten sie, denn sie veränderten das Theater nicht; Alles blieb darauf ohne merkliche Bewegung. Sie beobachteten sie nicht, denn das Theater war ein Inbegriff von so viel Oertern, daß die Handlung an verschiedenen Stellen seyn konnte, ohne daß das Theater verändert wurde.

Diese gleichzeitige Mannichfaltigkeit, welche das Auge auf den alten griechischen Schaubühnen auf Einen Blick übersehen konnte, wird uns überall, und von einigen Neuern nicht ohne Neid, gerühmt. Voltaire spricht mit eifersüchtigem Entzücken von dem einzigen gegenwärtigen Theater, das nach dem Muster der Alten gebauet ist, von dem Theater zu Verona, wo sich das Auge in die Perspektive mehrerer Straßen und öffentlicher Plätze vertiefen, und auf Säulengängen, Vorhöfen, Tempeln bald herumirren, bald verweilen kann. Das, meynt

er, komme dem Schauspieldichter nicht wenig zu Statten, das erleichtere seinem Genius seine Arbeit mehr als zur Hälfte; denn auf einer solchen Bühne gehöre nur wenig dazu, die Einheit des Ortes zu beobachten.

Aber mich dünkt, die, welche den griechischen Theatern diesen Vorzug beneiden, wissen nicht, was sie wünschen. Diese Theater waren ungeheuer groß, und das mußten sie seyn, um so viel Gegenstände enthalten zu können. Diese Größe rückte aber den Zuschauern die Handlung und die handelnden Personen in eine so weite Ferne aus den Augen, daß sie nicht ohne die abentheuerlichsten Mittel und Werkzeuge konnten gehört und gesehen werden. Um gehört zu werden, mußten sie durch ein Sprachrohr reden; um in einer heroischen Gestalt gesehen zu werden, mußten sie auf Kothurnen einhergehen, und ihre Gesichtszüge durch Masken ausdehnen, in denen aller lebendige Ausdruck verloren ging. Wie sollte die Unbiegsamkeit eines leblosen Sprachrohrs die unendlich kleinen Inflexionen der so mannichfaltigen Stufenleiter der seelenvollen Naturaccente wiedergeben, wie die starre Maske alle die verschiedenen Verän-

derungen der Mienen, der Farbe und der Form des menschlichen Antlitzes, in denen die steten Abwandlungen der Empfindung erscheinen, dem Auge des Zuschauers sichtbar machen?

Das Alles müßten wir uns nothwendig gefallen lassen, wenn wir die Einheit des Ortes durch die Größe der Schaubühne erhalten wollten. Sollte das nicht eine Vollkommenheit zu theuer erkauft seyn, die vielleicht nicht einmahl eine unentbehrliche Vollkommenheit ist?

Ich gestehe an meinem Theile, daß ich sie für nichts weniger, als für unentbehrlich halte, und ich gründe meine Meynung, wie bey der Einheit der Zeit, auf die Bereitwilligkeit, womit die Phantasie jeder Täuschung entgegengeht. So willig die Phantasie, wenn sie von einem starken Interesse fortgezogen wird, jede Weite der Zeit überspringt, so läßt sie sich auch durch alle Oerter des Raums tragen, wenn sie einer anziehenden Handlung folgt. Eine Schaubühne, die nicht viel auf Dekorazionen verwenden kann, begnügt sich gemeiniglich mit einer oder der andern allgemeinen Dekorazion, die einen Säulengang, einen Saal, einen Vorhof oder

irgend einen noch unbestimmtern Ort vorstellt, und der stark interessirte Zuschauer grübelt nicht darüber, ob sich die darin erscheinenden Personen daselbst zusammenfinden können. Den Zuschauer wird dabey die Täuschung desto weniger verlassen, je größer die dramatische Kraft des vorgestellten Stücks ist. Daraus erkläre ich mir, wie Shakespeare seine Meisterstücke, nach einer bekannten Sage, auf einem Theater ohne alle Dekorazionen, zwischen bloßen weißen Wänden habe aufführen können. Es war gerade ihre Vortrefflichkeit und ihre hohe tragische Kraft, die den Zuschauer die mahlerische Darstellung des Ortes nicht vermissen ließ.

So willig ist die Phantasie, sich der Täuschung hinzugeben, ohne den Mangel der Einheit des Ortes zu bemerken, so lange sie durch nichts daran erinnert wird. Es ist daher weit leichter, dem Zuschauer die Veränderungen des Ortes unmerklich zu machen, wenn man die Scene mit unbestimmten Dekorazionen darstellt, als wenn man mit jeder Veränderung des Ortes in der Handlung eine Veränderung der Dekorazionen in der Vorstellung anbringt. Das scheint beynahe widersinnig; denn wie

kann einerley Dekorazion auf der Bühne zu jedem Orte der Handlung passen? und gleichwohl wird es durch die Erfahrung bestätigt. Und das ist ganz natürlich, und zwar darum, weil jede Veränderung der Scene in der Vorstellung den Zuschauer an die Veränderung des Ortes in der Handlung erinnert, indeß er, so lange er die Scene unverändert sieht, an keine Veränderung des Ortes der Handlung denkt, da er aus seiner Loge das Theater als den allgemeinen Ort der ganzen Handlung betrachtet. —

Einhundert und sechsundachtzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Heroische, romantische, mimische Handlungen.

— Ich muß etwas weit aushohlen, meine Julie! um Dir Deine Fragen über das bürgerliche Trauerspiel so befriedigend zu beantworten, als ich gern möchte. Eigentlich kommen diese Fragen, sofern sie bloß das bürgerliche Trauerspiel betreffen, etwas zu früh; denn wir stehen immer noch bey den Betrachtungen über die poetische Handlung überhaupt, ohne Rücksicht auf die Form, worin sie dargestellt wird, episch oder dramatisch. Es ist mir indeß recht lieb, daß Deine Vorliebe für das bürgerliche Trauerspiel mich schon jetzt nöthigt, auf diese besondere Gattung dramatischer Werke zu kommen, weil ich dadurch Gelegenheit bekomme, Deine Fragen aus einem höhern Gesichtspunkte, und eben darum, wie ich hoffe, um Vieles befriedigen-

der zu beantworten, als bisher von den meisten Theoristen geschehen ist. Ich nehme von diesen den Neuesten, den Abbate Valdastri, nicht aus, obgleich seine Abhandlung über das bürgerliche Trauerspiel von einer Akademie der schönen Künste und Wissenschaften mit dem Preise des Sieges ist gekrönt worden.

Alle Theoristen, — die wenigstens, welche mir sind zu Gesichte gekommen — ziehen in dem bürgerlichen Trauerspiele nur den Stand der handelnden Personen in Betrachtung, und glauben Alles gethan zu haben, wenn sie uns sagen, daß darin Bürger, oder überhaupt Privatpersonen, in dem heroischen hingegen Könige und Fürsten auftreten. Darin, meynen sie, bestehe der ganze Unterschied der heroischen und bürgerlichen Tragödie. Aus dieser Quelle fließen dann alle die rührenden kosmopolitischen Herzenserleichterungen über den innern Werth und die Vorzüge des Privatstandes, über die schmählichen Vorurtheile, die uns für den höchsten Rang in der Gesellschaft parteyisch machen, so wie über die große Kraft, womit die Leiden von Personen, die uns durch ihren Stand näher ver-

wandt sind, und die wir also inniger mitfühlen können, auf unser Herz wirken.

Man mag diesen Gründen noch so viel Gewicht zugestehen, so sind sie es doch immer nicht, auf die es hier vorzüglich, noch weniger die, auf welche Alles ankömmt. Wir müssen zu den verschiedenen Arten der poetischen Handlungen im Allgemeinen hinaufsteigen, und ihre wesentlichen Unterschiede zu erforschen suchen, wenn wir in einen Gesichtspunkt kommen wollen, der uns eine Umsicht von gehöriger Weite verstattet.

Zuvörderst müssen wir uns zu diesem höhern Gesichtspunkte durch die Bemerkung erheben, daß es nicht bloß ein bürgerliches Trauerspiel, sondern auch ein bürgerliches Epos giebt. Göthens mit Recht bewunderter Hermann und Dorothea, Vossens bezaubernde Luise, sind epische Gedichte, und ihre Handlung ist nicht heroisch; sie ist aus dem Schooße des Privatlebens genommen.

Hiernächst haben wir dramatische Gedichte, deren poetische Handlungen sich in dem Kreise des Privatlebens bewegen, ohne bürgerliche Trauerspiele zu seyn, wie Diderots Hausvater, Lessings

Minna von Barnhelm, nebst den vielen Dramen, die bloße Familiengemählde enthalten, und die so viele Seiten in den Verzeichnissen unserer gegenwärtigen dramatischen Litteratur anfüllen.

Dem Heroischen steht endlich nicht bloß das Bürgerliche, sondern überhaupt das Gemeine der uns bekannten Wirklichkeit entgegen. Es stehen den heroischen, Handlungen auch aus unserer Wirklichkeit entgegen, die nicht aus dem Privatstande genommen sind. Die Geschichte Cäsars, Heinrichs des vierten und anderer Helden der neuern historischen Zeiten gehören zu einer ganz andern Natur, als die Geschichte Oedips, Agamemnons, Hektors, Orests und aller Helden der alten fabelhaften Zeiten.

Wenn wir also bey der Eintheilung der dramatischen Werke in Ansehung ihrer poetischen Handlungen, weder auf ihre Form — episch oder dramatisch —, noch auf ihre Hauptwirkung — tragisch oder komisch —, wenn wir endlich nicht zunächst auf den Stand der handelnden Personen — Fürsten oder Privatpersonen — zu sehen haben: so bleibt uns nichts anders übrig, als zu der Natur hinaufzu-

steigen, zu welcher eine jede poetische Handlung des dargestellten Werkes gehört. Da finden wir dann folgende Klassifikazion, in welche sich, wie ich glaube, alle bis jetzt bekannte epische und dramatische Werke bringen lassen. Ich habe Dir zwar die Grundzüge, wodurch ich die verschiedenen poetischen Handlungen bezeichnen werde, größtentheils bereits angegeben, aber sie liegen in meinen ehemaligen Briefen so zerstreuet, daß es vielleicht nicht überflüssig seyn wird, sie hier unter Einen Gesichtspunkt zu sammeln.

Die beyden ersten Hauptzweige der poetischen Handlungen erwachsen aus der Verschiedenheit der idealen und der gemeinen Natur. Ich nehme vor der Hand die ideale Natur bloß in der Entgegensetzung gegen die Wirklichkeit. Auch die ideale Natur geht von der Wirklichkeit aus; aber schon ihre Benennung weiset auf Erdichtung hin. Da kann es dann zweyerley Arten des Idealen im Gegensatze des Wirklichen geben. Es wird entweder besser oder schlechter als die Wirklichkeit gedichtet. Dieses Letztere möchte wohl ohne Beyspiel seyn, sagst Du vielleicht. Wer wird das schon ohnehin

Gemeine und Schlechte noch schlechter machen wollen? — Wer das wollen wird? — Das wird ein jeder wollen, der wollen wird, daß wir lachen. Er wird das, was schon in der Natur lächerlich ist, durch die Karikatur noch lächerlicher machen müssen. Das ist gerade das Hauptverdienst des alten Aristophanes, des dichterischesten Dichters der komischen Bühnen aller Zeiten. Was sind seine Vögel, seine Wespen, was ist sein Demos, das personifizirte Collectivum des athieniensischen Volkes! Sind es nicht die kühnsten Flüge der poetischen Begeisterung? Alles Dichtungen, und Alles Dichtungen in das Schlechtere gedichtet? Hier haben wir also gleich ein Beyspiel zu den schlechtern Idealen, und ich zweifle, ob die eigentliche Komödie ihrer entrathen könne; wenigstens kann das Possenspiel, wenn wir dieses zu den Kunstgattungen rechnen wollen, ihrer nicht entrathen.

Doch wir müssen hier bey dem Idealisiren ins Bessere und Vollkommnere, bey dem Ideale des Großen und Schönen, verweilen; denn dieses nennt man im ausnehmenden Sinne und gewöhnlich schlechtweg Ideal. Zu diesem Ideal kann die Natur auf

zwey Wegen erhöhet werden, wenigstens hat man bisher nur diese zwey versucht, und ich zweifle, ob es mehr geben könne. Wir erhalten auf diesem Wegen zwey Arten des Ideals der Natur, das Ideal der alten und das Ideal der modernen Kunst. Beyde habe ich Dir schon in meinen vorigen Briefen, wie ich glaube, hinlänglich charakterisirt. *) Jetzt können wir nun einem jeden seinen eigenen Nahmen geben. Das Eine wird das Ideal der heroischen, das Andere das Ideal der romantischen **) Natur seyn. Jenes ist das Ideal der alten, dieses das Ideal der modernen Kunst.

Das Urbild und die Elemente der heroischen Natur finden sich in den ersten Blüthen eines zum Großen und Schönen bestimmten Volkes, wie das griechische. In diesem Zustande findet sich überall das Große, das Gebietende, das rohe Erhabene hervorherrschend, und zwar in allen seinen Bestandtheilen, in seinen Handlungen, in seinen Meynungen, in seinen Empfindungen, in seinen Grund-

*) S. Th. 1. Br. 53. S. 345.

**) S. Th. 1. Br. 114. S. 405.

sätzen, in seinen Gesinnungen, in seinem Ausdruck, in seiner Sprache.

Ein Volk, das seine Kultur mit diesen Schritten anfängt, muß seiner Sinnlichkeit in ihrer ganzen Reinheit überlassen seyn. Und so war das griechische, wie wir es aus den ältesten Denkmählern seiner Kunst kennen. Seine Menschen, seine Götter, ihre Formen, ihre Bewegungen gingen über den Maaßstab der gemeinen Wirklichkeit hinaus, aber sie blieben noch immer innerhalb der Grenzen des Sinnlich-ermeßlichen.

So viel Berührungspunkte auch das neuere Romantische mit dem alten Heroischen haben mag, so sehr weichen doch Beyde durch bedeutende Züge von einander ab. Man hat die Jahrhunderte unserer Ritterschaft die moderne Heroenzeit genannt, man hat sie als die ersten Stufen auf der Leiter der Kultur, die in gleichem Abstande von dem nach ihnen erstiegenen Gipfel der gesellschaftlichen Bildung entfernt sind, mit einander verglichen. Und so weit kann man diese Vergleichung gelten lassen. In Beyden herrscht das Große, das Wilde, das Wunderbare, so wie die Einfalt, die rohe Natürlichkeit, her-

vor; aber alles dieses hat in Beyden seinen eigenthümlichen Charakter.

Die Quelle der Eigenheiten dieser beyden Heroenalter fließt aus den verschiedenen Stellen, wo ein jedes in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit erscheint. Das griechische Heroenzeitalter hat nichts, als die an Thierheit grenzende Rohigkeit hinter sich, es ist der erste Endpunkt aller Kultur; das ritterliche Heroenalter hat die ganze Masse der ältern abendländischen und morgenländischen Kultur hinter sich. Und obgleich das Feuer von Beyden auf ihrem vaterländischen Boden entweder erloschen, oder den Geschlechtern, die uns näher liegen, nur aus weiter Ferne und durch viele strahlenbrechende Zwischenräume geleuchtet hat, so ist doch die Wärme von diesem Feuer in die Himmelsluft übergegangen, worin jüngere Geschlechter leben. Die Kultur der modernen Heroenzeit geht nicht aus der reinen Kultur der sich selbst überlassenen Menschheit hervor, wie die Kultur der griechischen. Sie ist nicht, wie diese, rein von allem Fremdartigen.

Das, was ihr ihre hervorstechendste Eigenheit giebt, verdankt sie der morgenländischen Mystik.

Von dieser haben ihre Handlungen, ihr Glaube, ihre Gefühle, ihre Gesinnungen, ihre Tugenden, ihre Größe den übersinnlichen Schwung, der sie so auffallend von der heroischen Natur, und damit von dem Ideale der alten griechischen Kunst, unterscheidet. Die bestimmten körperlichen Formen der alten Kunst zerfließen in der neuern in einen Schimmer, der sich aus einer höhern unkörperlichen Lichtwelt herabsenkt, und umweben eine höhere Geistigkeit, deren Gefühle, Gesinnungen und Tugenden nur in den Augen einer mystischen Religion einen Werth, und für den rohen Sohn einer reinen Natur keinen Gehalt haben.

Dieser übersinnliche Schein des Geistigen und Heiligen giebt aber nun auch der sinnlichen Größe, so wie allem Körperlichen überhaupt, diesen Ton der Lieblichkeit, der, wie ich Dir vorlängst geschrieben habe, nach meiner Ansicht, das Wesen des Romantischen ausmacht. Am meisten giebt er diesen Ton dem sittlich-schönen Theile des Ideals der modernen Kunst. Denn wie weit übertreffen die Engel der christlichen Mythologie die Götter der heidnischen an Würde, sittlicher Hoheit, Anmuth

und Lieblichkeit. Aber selbst die übelthätigen Wesen der modern Mythologie, wie weit lassen sie die ähnlichen Geschöpfe der alten griechischen hinter sich zurück! Und diesen Vorzug verdanken sie doch allein dem Geistigen, das in ihnen wohnt, und dem Heiligen, das ihnen gegenüber steht, und dessen Mangel sie elend macht. Die Eumeniden sind thierartige Wesen, die Feuer sprühen; die Teufel sind gefallene Engel: jene schrecken und verderben durch maschinenmäßigen Drang, diese tragen noch in ihrem gefallenen Zustande Spuren ihrer ehemahligen glänzenden, jetzt erloschenen Glorie. Diese zurückgebliebene Geistigkeit ihres Wesens mildert dann das schrecklich-Erhabene ihrer verderblichen Kraft, und macht sie zur Schattenseite der schönen romanischen Natur. —

Einhundert und siebenundachtzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Heroische, romantische, mimische Handlungen.

Fortsetzung.

— Die ideale Natur ist also entweder heroisch oder romantisch; so weit waren wir mit einander einverstanden. Denn die ideale Größe und Schönheit ist entweder eine sinnliche oder eine übersinnliche; jene in dem Heroischen, diese in dem Romantischen. Jene ist in den Objekten selbst, diese fließt aus den Phantasieen geheimnißvoller Gefühle auf die Objekte, und giebt ihnen die romantische Lieblichkeit, womit der sanfte Mondenschimmer ein Gemisch von Thälern und Bergen übergießt. Was der heroischen und romantischen Natur in der Kunst nun entgegensteht, würde die Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit seyn. Wie sollen wir nun ein Werk nennen, das diese Wirklichkeit nachahmt, oder

dessen Natur eine Nachahmung der gemeinen wirklichen Natur ist? Die Alten nannten es mimisch; denn sie theilten alle poetische Handlungen in heroische, komische und mimische. In den beyden erstern stellte der Künstler seine Gegenstände entweder besser oder schlechter dar, als sie in der Wirklichkeit sind, in der mimischen also, die zwischen Beyden in der Mitte liegt, weder besser noch schlechter, sondern so, wie wir sie in der wirklichen, alltäglichen Natur wahrnehmen. Das Drama, worin eine solche poetische Handlung dargestellt wurde, war der alte Mimus, von dem Du Dir, meine Julie, keine anschauendere Idee wirst machen können, als wenn ich Dir sage, daß Theokrits funfzehnte Idylle, die Besucherinnen des Adonisfestes, das Dir in unsers Voß Uebersetzung so sehr gefallen hat, ein solcher Mimus ist. Du siehst und hörst darin zwey Damen, die sich in dem gewöhnlichen Besuchsschnickschnack bewillkommnen, unterhalten und bekomplimentiren, und überhaupt alles das Alltägliche sagen und thun, was bey solchen Gelegenheiten gewöhnlich gesagt und gethan zu werden pflegt. Eben solche Mimen sind auch die

meisten andern Theokritischen Idyllen, deren Handlung, Sitten und Charaktere aus der niedern Sphäre des gemeinen Landvolks genommen sind.

Die Personen der mimischen Handlung sind also ganz der wirklichen Natur nachgeahmt. Hier zeigen sie sich aber in verschiedenen Verhältnissen, und diese geben ihnen eine verschiedene Wichtigkeit, die auf diese Werke der Dichter so viel Einfluß haben, daß man ihre Gattungen mit besondern Benennungen bezeichnen muß. Sie erscheinen nämlich bloß in ihrem Privatleben, oder in ihrem öffentlichen politischen Leben. Das dramatische Werk, das sie in jenen darstellt, ist das bürgerliche, seine Form sey übrigens die epische oder die eigentliche dramatische. Das mimische Gedicht von der andern Art, worin sie als öffentliche Personen handeln, hat noch keinen eigenen Nahmen, vermuthlich weil man es bisher ohne Umstände der heroischen Gattung beygesellt hat. Ich will es, mit Deiner Erlaubniß, vor der Hand das höhere mimische Gedicht nennen, bis ein Anderer einen passendern Nahmen dafür gefunden hat.

Nun wird es Zeit seyn, zu dieser Klassifikazion einige Beyspiele aufzusuchen, um sie sowohl zu erläutern, als auch zu beweisen, daß sie wirklich den ganzen Vorrath unserer dramatischen Werke umfaßt. Da finden wir dann, daß die poetische Handlung in der Iliade, der Odyssee, der Aeneide, in dem ganzen alten griechischen Theater, so wie unter den Neuern in Racine's Andromaque, in Göthens Iphigenia in Tauris, in Voltaire's und Corneille's Oedipe heroisch; in Tasso's befreytem Jerusalem, in Ariosto's rasendem Roland, in Klopstocks Messiade, in Wielands Oberon, in Alxingers Biomberis und Doolin von Maynz, in Schillers Jungfrau von Orleans romantisch, daß sie in Lukans Pharsalia, in des Silius Italicus punischem Kriege, in Glovers Leonidas, in Voltaire's Henriade, in Racine's Brittanicus, in Shakespeare's Richard dem Dritten, in Voltaire's Brutus, in Göthens Eugenia, in Schillers Maria Stuart zu den höhern mimischen, in

Göthens Hermann und Dorothea, in Moore's Spieler, in Lessings Minna von Barnhelm zu den bürgerlichen gehört.

Ich muß Dich sogleich darauf aufmerksam machen, meine Julie, daß ich alle die angeführten Dichterwerke bloß als Beyspiele angeführt habe, womit ich mich verständlicher zu machen wünsche. Ich muß es Dir nun überlassen, alle andere aus Deiner Bekanntschaft ihnen, ein jedes in sein gehöriges Fach, beyzuordnen. Eine einzige Bemerkung kann ich hier nicht übergehen, diese nämlich, daß der Stand der Personen die Klasse, wozu ein dramatisches Gedicht gehört, nicht bestimmt. Wozu rechnest Du z. B. die Operette: die Jagd? Ich rechne sie zu den bürgerlichen Dramen; und gleichwohl ist unter den handelnden Personen ein König. Aber, wohl bemerkt, dieser König handelt hier nicht in seinem öffentlichen Charakter; das ganze Drama stellt eine Familienscene dar.

Halte diese genaue Klassifikazion der poetischen Handlungen nicht für eine unnütze Spitzfindigkeit, meine Julie, wie sie auf den ersten Anblick wohl

scheinen möchte. Sie ist, wie ich glaube, faßlich, wahr und in der Natur der Dinge gegründet, und eine einleuchtende Wahrheit muß früh oder spät ihre Nützlichkeit bewähren. Ich hoffe Dir aber ihre Fruchtbarkeit an einem Beyspiele zu zeigen, in welchem sie mich auf eine überraschende Weise zu der Beantwortung einer Frage verholfen hat, der ich lange vergebens nachgeforscht habe.

Wir stoßen beym Shakespeare, und zwar selbst in seinen vollendetsten Meisterwerken, mitten unter den rührendsten und kräftigsten, nicht selten auf niedrige und selbst auf lächerliche Scenen, die einen vielleicht zu zarten Geschmack im höchsten Grade empören. Die französischen Dichter finden sich durch diese Mischung so beleidigt, daß es ihnen beynahe unmöglich wird, gegen das ganze Theater des großen Britten gerecht zu seyn. Voltaire wenigstens, dem nicht wenig daran gelegen seyn mußte, die Werke dieses Meisters seinen Lesern und Zuschauern so weit als möglich aus den Augen gerückt zu erhalten, glaubt diesem gefährlichen Nebenbuhler der französischen tragischen Bühne eine ganz be-

sondere Gnade widerfahren zu lassen, wenn er gesteht, daß er in seinem Miste, mit dem er doch bisweilen seinen eigenen Acker fruchtbar gemacht haben soll, hie und da einige edle Steine gefunden habe, die er aber seinen Zuschauern durch seinen Kanal zuführen will, ohne daß sie die Fundgrube kennen lernen, woher sie kommen.

Die Freunde der Shakespeareschen Muse führen zur Rechtfertigung ihres Lieblings an, daß sich diese Mischung in der wirklichen Natur gleichfalls finde. Diese Bemerkung ist völlig gegründet. Dann kann man sich aber verwundern, warum uns das griechische Theater nicht eine ähnliche Mischung darbietet. Diesen Zweifel weiß ich für meinen Theil mir nicht anders zu heben, als indem ich mir sage: die Natur des griechischen Theaters ist eine idealische, die poetischen Handlungen des Shakespeareschen sind mimische.

Wie sollten diese nun einem Geschmacke gefallen, der von der idealischen Natur des griechischen Theaters ausgegangen war, nachdem Corneille auch die höhern mimischen Handlungen in seinem Cid, in seinen Horaziern, in seinem Cinna, in sei-

nem Sertorius u. s. w. verschönert hatte; indeß der genialische Britte, unbekannt mit der idealen Natur des griechischen Theaters, sich selbst und seinem angebohrnen Genie überlassen, nichts als die wirkliche Natur nachahmen konnte? —

Einhundert und achtundachtzigster Brief.

An den Herrn v. Drivers.

Das Trauerspiel.

— Ihre Julie, mein lieber Drivers, hat mir geschrieben, sie werde sich einige Wochen auf dem Landgute bey ihrer Freundin, der Fr. v. B., aufhalten. Sie wünscht, daß ich unterdessen meine Briefe an Sie richten soll; und das ist mir in der That recht lieb. Es ist möglich, daß wir in unsern Untersuchungen über das Trauerspiel hie und da manche Punkte berühren müssen, die zu Erörterungen führen, denen nur die Geduld eines Lesers, schwerlich aber einer Leserin, folgen kann. Sie werden ihr immer nur das mittheilen, wovon Sie wissen, daß es sie nicht abschrecken wird.

Die Tragödie und die Komödie sind die beyden Hauptgattungen des Drama's. Sie haben also alles das gemein, was das Wesen des Drama's ausmacht. Wodurch werden sie sich also wesentlich von einander unterscheiden? — Durch nichts anders, als durch ih-

re Wirkung auf das Gefühl des Zuschauers. Das, was nun die Tragödie in den Gemüthern wirken soll, ist, nach dem, wie ich glaube, richtigen Urtheile des griechischen Gesetzgebers der dramatischen Dichtkunst, Furcht und Mitleiden. In dieser Wirkung besteht das Wesen des Trauerspiels. Man kann also diese Vorschrift: der tragische Dichter muß Furcht und Mitleiden erregen, als ein allgemeines Gesetz ansehen, dessen Ansehen ihn bey jedem Schritte leiteten muß.

Bey diesem Gesetze stoßen wir aber auf mehr als eine schwere Frage, an die man entweder nicht gedacht, oder, wenn man daran gedacht, unbefriedigend beantwortet, oder wohl gar an ihrer befriedigenden Beantwortung verzweifelt hat. Sie liegt gleichwohl in der Poetik des griechischen Philosophen, nur leider! wie gewöhnlich, hie und da zerstreut, und immer nur in wenigen, nicht immer sehr verständlichen Worten.

Die erste Frage ist: welche Art von Furcht soll das Trauerspiel wirken? — Ich antworte: eine tragische Furcht. Welche Furcht ist aber tragisch? — Keine andere als die Furcht für die Personen der

Handlung; eine Furcht für sich selbst, ist keine tragische. Ein Gegenstand, welcher den Zuschauer für sich in Schrecken setzt, erregt zwar eine vielleicht nur zu heftige Furcht, aber sie ist eine untragische, eine Furcht, die der Kunst des Dichters unwürdig ist. Die Erregung derselben ist nicht sein Verdienst; sie ist ganz das Verdienst des Schauspielers und des Theaterdekorateurs. Wenn die Eumeniden auf dem griechischen Theater in den scheußlichsten Masken erscheinen, ihr zischendes Schlangenhaar schütteln, fortschießende Flammen ausspeyen und das wahre Feuer ihrer Fackeln umhersprühen: so ist es kein Wunder, daß dieser Anblick Furcht und Entsetzen erregt, vor dem die Schwangern kreißen und nervenschwache Weiber in Ohnmacht fallen. Aber eine solche Furcht ist keine tragische; denn der Zuschauer fürchtet hier für sich, nicht für die Personen der Handlung; sie ist nicht das Werk des Dichters, sie ist das Werk des Dekorateurs.

Ich kann Ihnen keine deutlichere Idee von dem geben, worin diese beyden Arten der Furcht verschieden sind, als wenn ich Sie an die äußerst komische Scene in dem Tom Jones erinnere, worin

der Schulmeister Partridge fürchtet, das Gespenst im Hamlet werde zu ihm in seine Loge kommen. Diese Furcht bemächtigt sich seines ganzen Wesens, aber sie ist keine tragische; er fürchtet nur für sich, nicht für den seinen Schrecken bekämpfenden Hamlet.

Daß diese untragische Furcht kein Werk des Dichters ist, daß sie nicht seinem Verdienste, sondern dem Verdienste des Dekorateurs Ehre macht, ist schon ein großes Vorurtheil gegen sie. Man könnte indeß denken: sey das Verdienst, wem es will, wenn es nur zum Besten des Zuschauers erworben wird, wenn diese Furcht nur sein Vergnügen befördert. Das ist aber gerade das Schlimmste, daß sie das Vergnügen nicht befördert, sondern daß sie es gänzlich zerstört. Dadurch handelt die Kunst gegen ihr erstes und höchstes Gesetz; denn alle ihre Werke sollen vergnügen: das ist ihr wesentlicher und unterscheidender Zweck.

Die Furcht ist an sich eine peinliche Empfindung; sie muß durch die Kunst zu einer vermischten herabgestimmt werden, wenn sie angenehm oder nur erträglich werden soll. Um die Furcht zu mildern,

muß sie nicht eine Furcht vor unsern eigenen, sie muß eine Furcht vor fremden Uebeln seyn; denn jene hat ihren Sitz in der Empfindung, diese hat die Einbildungskraft zu ihrem Schauplatze. Unsere eigenen Uebel empfinden wir selbst, die Uebel Anderer kann nur die Phantasie sehen; die Uebel aber, die wir selbst empfinden, afficiren uns stärker als die, deren Bild uns der Spiegel der Einbildungskraft zurückwirft. Das ist schon der Fall in der wirklichen Natur. Die Furcht des Verbrechers, der zum Tode geführt wird, ist grausenvoll, die Furcht der Zuschauer, die ihn auf seinem schrecklichen Wege umgeben, ist milde genug, um mit Vergnügen gemischt zu seyn; denn sonst würden sie ihm nicht mit ihren neugierigen Blicken folgen. Sie heften aber ihre unverwandten Augen auf den Unglücklichen mit dem gespanntesten Interesse; denn sie fürchten nicht für sich selbst, sie fürchten für einen Andern; das Uebel, das ihm bevorsteht, sollen sie nicht selbst empfinden, sie sehen die fremde Empfindung nur in dem mildern Lichte ihrer Phantasie.

Diese gemilderte Furcht weiß die Kunst durch den ganzen Reichthum ihres Zaubers noch mehr her-

abzustimmen. Ihre Darstellungen, die auf Täuschungen beruhen, und nicht mit der ganzen Wahrheit der Natur wirken, ihre Optik und ihre Verschönerungen umgeben die Gegenstände mit einem wohlthätigen Schimmer, worin sie ohne peinigende Empfindungen gesehen werden.

Ich weiß nicht, wie man gegen so klare Gesetze hat fehlen, und die untragische Furcht an die Stelle der tragischen setzen, oder wenigstens diese durch jene auf dem Theater hat können verstärken wollen. So hat z. B. der Dichter in dem Comte de Comminges zu dem kleinlichen Mittel seine Zuflucht genommen, den Schauder seines düstern Drama's durch die grausenvollen Zurüstungen von Gewölben, Särgen, Gräbern und den dumpfen Ton einer mitternächtlichen Todtenglocke zu vermehren zu suchen. Mir scheinen diese nichtswürdigen Erfindungen, welche alle große Meister von jeher verschmähet haben, traurige Beweise von der Ohnmacht des Genies und dem Verfalle der Kunst zu seyn.

Die zweyte Frage ist: warum hat man die Furcht dem Mitleiden an die Seite gesetzt, und

wodurch unterscheidet sich diese Furcht von dem Mitleiden? — Darüber sind die Stimmen so getheilt, und sie weichen so sehr von einander ab, daß es keine leichte Sache ist, sie zu vereinigen. Sie kommen indeß doch darin mit einander überein, daß sie alle unter der Furcht, welche eine Wirkung des Trauerspiels seyn soll, die Furcht für sich selbst verstehen. Einer der scharfsinnigsten unter diesen Kunstphilosophen *) will nicht, daß diese eigensüchtige Furcht ein Zweck des Trauerspiels seyn soll; er erklärt sie bloß für ein Mittel, das Mitleid zu verstärken. Wir haben nämlich desto mehr Mitleid mit einem Unglücklichen, je mehr wir das Uebel, unter dem er seufzet, selber fürchten. So wahr diese Bemerkung an sich selbst ist, so wenig scheint sie mir doch zu der Beantwortung unserer Frage beyzutragen. Diese Furcht muß der Dichter in seinen Zuschauern voraussetzen, wenn sein Werk Mitleid erregen soll; er kann sie selbst ihnen nicht erst geben. Ein Zuschauer, der gegen alle Uebel des Lebens so unempfindlich ist, daß er auch das größte nicht fürchtet, kann schwer-

*) Moses Mendelsohn.

lich mit einem Unglücklichen Mitleid haben. Er muß sie also schon zu dem Theater mitbringen, wenn sie das Mitleid verstärken soll, oder sie zugleich mit dem Mitleiden dem Herzen eingeflößt werden soll.

Beyde, Furcht und Mitleid, müssen sich also durch ihre eigenthümlichen Ursachen und Gegenstände von einander unterscheiden. Und das scheint mir auch die Meynung des Aristoteles zu seyn. Unter den Personen des Trauerspiels sind einige gut, andere sind schlecht. Mit den schlechten kann ich kein Mitleid haben, das kann ich nur mit den guten. Wenn also nur diese Mitleid erregen können, was sollen dann jene wirken? Hier antwortet er: Furcht. Daß wir auch für einen Verbrecher fürchten können, für den wir nicht das geringste Mitleid fühlen, habe ich Ihnen schon bemerkt. Die Furcht ist die einzige Empfindung, die uns das Schauspiel seiner Strafe anziehend macht. Der Anblick eines unverdienten Unglücks erregt Mitleid; aber auch das verdiente Unglück, wenn es noch, wenigstens zum Theil, bevorstehend ist, kann doch die Wirkung nicht verfehlen, Furcht zu erregen. Der verruch-

teste Missethäter ist ein Mensch, und als Mensch fühlt er den Schmerz und fürchtet ihn, und diese Furcht ohne Mitleid ist es, welche das Trauerspiel für die Bösen neben dem Mitleiden mit den Guten wirken soll. —

Einhundert und neunundachtzigster Brief.

An Ebendenselben.

Der moralische Zweck der Tragödie.

— Ich komme endlich, mein lieber Drivers, zu meiner dritten Frage, und die betrifft den sittlichen Zweck der Tragödie. Ich würde sie nicht berühren, da sie mehr moralisch als ästhetisch ist, wenn hier nicht — wie sich bald zeigen wird — das Aesthetische durch das Sittliche beschränkt würde.

Der Zweck der Tragödie ist nach dem Aristoteles die Reinigung der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht. Was heißt aber: die Leidenschaften reinigen? und wie geschieht dieses durch das Mitleid und die Furcht, welche eine dramatische Darstellung erregt? Darüber ist so viel vergeblich vernünftelt und gerathen worden, daß man endlich an einer befriedigenden Erklärung dieser Zauberworte verzweifelt. Man hätte leicht denken können, daß sie nur aus dem System der Philosophie

des griechischen Weltweisen müsse genommen werden; aber in diesem liegen die Elemente zu dem Verständniß des Sinnes des griechischen Weltweisen durch alle seine zahlreichen Schriften zerstreut, und aus diesen müssen sie erst zusammengelesen werden. Das ist aber eben die Schwierigkeit. Denn wo soll man das finden, was man braucht; wie soll man sich versichern, daß man keine aufklärende Stelle übersehen hat; und welcher aufmerksame Ueberblick gehört dazu, Alles in den gehörigen Zusammenhang zu bringen! Ich will indeß einen Versuch machen, diese Schwierigkeiten zu überwinden. Richten Sie, wie es mir gelungen ist.

Zuerst scheint es schwer, zu sagen, worin das Reinigen der Leidenschaften bestehe. Nach meiner Ueberzeugung ist es nichts anders, als: ihnen ihre Unvollkommenheiten nehmen, und ihnen die Vollkommenheit geben, deren sie fähig sind. Das ist dem gemeinsten Sprachgebrauche gemäß. Unreines Wasser ist nicht zum Trinken tauglich; es hat einen unangenehmen Geschmack und ist der Gesundheit schädlich: und das ist ein Fehler. Reines Was-

ser schmeckt besser und ist gesünder: und das ist eine Vollkommenheit.

Es ist ferner nicht leicht zu bestimmen, worin die Vollkommenheit der Leidenschaften bestehe. Denn hier müssen wir nun vorzüglich die Moralphilosophie des Griechen befragen; diese kann uns allein darüber belehren, wie die Leidenschaften können vervollkommnet werden. Nach dem Aristoteles entstehen alle moralischen Fehler entweder aus der zu großen Heftigkeit der menschlichen Neigungen und Leidenschaften, oder aus ihrer zu großen Schwäche. Jene nannte er ihr Uebermaaß, diese ihren Mangel. Natürlich mußte also die sittliche Vollkommenheit in dem bestehen, was er das Mittelmaaß der menschlichen Neigungen und Leidenschaften nennt. Er schloß daraus sehr richtig, daß jede Tugend zwey Laster zur Seite habe, wovon das eine das Uebermaaß, das andere der Mangel in den Neigungen und Leidenschaften ist. Und so finden wir es, wenn wir die menschlichen Charaktere etwas näher betrachten.

Lassen Sie uns nur mit Einer Familie von Tu-

genden und Lastern die Probe machen. Es sey die Tugend der Tapferkeit. Jedermann sagt, daß sie zwey Laster zur Seite hat, die Verwegenheit und die Feigheit. Das erstere besteht in dem Uebermaaße, das letztere in dem Mangel. Der Verwegene fürchtet die Gefahren zu wenig, er fürchtet sie weniger, als er sollte; der Feige fürchtet die Gefahren zu sehr, er fürchtet sie mehr, als er sollte. Zwischen diesen beyden Fehlern steht nun die Tapferkeit in der Mitte; sie fürchtet weder zu viel noch zu wenig; sie fürchtet gerade so viel, als sie soll. Ihr wahres Wesen besteht also in dem richtigen Mittelmaaße, welches kein Zu-viel und Zu-wenig zuläßt. Die wahre Tapferkeit ist eben so weit von der Verwegenheit, als von der Feigheit entfernt.

Die menschlichen Neigungen und Leidenschaften sollen nun auch durch die Furcht und das Mitleid, welche das Trauerspiel erregt, in das richtige Mittelmaaß gebracht werden. Das ist freylich ein sehr süßes und wohlthuendes Mittel; aber wie kann dieses Mittel ein solches Wunder bewirken? Ich stelle mir die Sache so vor, und ich glaube, daß diese Vorstellungsart mit der menschlichen Natur,

so weit wir sie aus der Erfahrung kennen, ziemlich übereinstimmt.

Das Mitleiden, wie die Furcht, kann eben so- wohl zu stark als zu schwach seyn. Jenes sind bey- de gewöhnlich in dem verfeinerten, dieses in dem rohen Menschen. Der rohe Mensch fürchtet zu wenig; er ist verwegen, er hat aber auch kein Mitleid, er ist grausam; das sehen wir an den Todtenfesten der nordamerikanischen Wilden. Der verfeinerte Mensch hat viel Bedürfnisse; er liebt seine Ruhe und Ge- mächlichkeit, er will nichts von diesen aufs Spiel setzen, er ist empfindlicher gegen Verlust und Schmerz als der rohe; er fürchtet daher, und leicht mehr als er sollte. Ohne die künstlichen Mittel der Ehre, des Ruhmes, der öffentlichen Meynung würde er vielleicht die Gefahr bis zur Feigheit scheuen. Da er den Schmerz schärfer fühlt, und seine zärtere und empfindlichere Einbildungskraft von seinem An- blicke heftiger berührt wird, so kann sein Mitleid leicht zu stark werden und in Nervenschwäche über- gehen. Diese Empfindungen sollen nun die Wer- ke der tragischen Kunst zu ihrem wohlthätigen Mittelmaaße stimmen, indem sie die wilden Leiden-

schaften des rohen Menschen durch Furcht und Mitleid mildert, und die des verfeinerten durch die Schwächung der Furcht und des Mitleids erhöhet.

Die Vorsehung hat überhaupt den Menschen der Kunst zur Pflege übergeben, um seine Entwickelung zu beginnen; sie soll ihn auf seiner Laufbahn beständig begleiten, um seine Bildung der Vollendung immer näher zu bringen. Das thut sie, indem sie seine Neigungen und Gefühle zu einer immer vollkommnern Harmonie stimmt. Die tragische Kunst soll den rohen Menschen in seinem ruhigen Zustande, in diesem Zustande, worin ihn keine empörte Leidenschaft hindert, sich mildern Gefühlen zu überlassen, durch den Reitz des Vergnügens zur Theilnahme an fremdem Weh vorbereiten, und so Furcht und Mitleid in seine Br[illegible] pflanzen, den gewaltigen Strom seiner verderblichen und blutdürstigen Leidenschaften brechen, und den jähen Kanal, worin sie strömen, bis zu einem sanftern und wohlthätigern Gange ebnen. So erweicht die Kunst durch Furcht und Mitleid das Herz des Rohen; so macht sie sein Gemüth nach und nach menschlicher.

Auf den verfeinerten Menschen muß die tragische

Kunst auf die entgegengesetzte Art wirken. Sie soll seinen Leidenschaften, die ihn zu Muth, Thätigkeit und Anstrengung wecken, mehr Kraft geben; und das können sie nur dadurch, daß sie ihn von seiner weibischen Furcht heilen, und sein Mitleid von der Ueberspannung herabstimmen. Das bewirken aber die Werke der tragischen Bühne am sichersten, indem sie ihn an den Anblick unglücklicher Gegenstände gewöhnen, ihn mit den Uebeln des Lebens vertrauter machen, und ihm die Möglichkeit, so wie den hohen sittlichen Werth dieser Ertragung in der Achtung und in dem Interesse, das ihm das Schicksal und das Betragen der Unglücklichen einflößt, fühlbar machen.

Ich sehe hier einem fürchterlichen Einwurfe entgegen, den Sie aus den häufigen Erscheinungen hernehmen können, die wir um uns herum wahrnehmen. Wir können nämlich nicht in Abrede seyn, daß sich unser Geschlecht täglich mehr zur Ueberspannung neigt und in Weichlichkeit versinkt. Man setzt die Schuld dieser bedenklichen Ausartung — und ich glaube, nicht mit Unrecht — auf die Rechnung unserer Schaubühne und unserer rührenden Romane. Und

in welchem Zeitalter ist die Unmäßigkeit in dem Besuchen der erstern und in dem Lesen der letztern größer gewesen, als in dem unsrigen! — Allein eben diese Unmäßigkeit in dem Genusse ist es, die — wie jede Unmäßigkeit Krankheiten erzeugt — die Mutter der erschlaffenden Krankheit ist, an welcher unser Zeitalter danieder liegt, nicht aber die Nahrung, die ihm die Kunst des Dichters darbietet. Das wohlthätigste Heilmittel, mit Weisheit und Mäßigkeit genommen, kann ein tödtliches Gift werden, wenn es zu oft und in zu großen Gaben genossen wird. Der Dichter ist, wie ich Ihrer Julie schon vor geraumer Zeit einmahl geschrieben habe, dem Apotheker gleich, der in seinen Büchsen Waaren aller Art hat, von der lebenerregenden Naphtha, bis zu dem schwächenden Opium. Er bereitet daraus Arzeneyen, die durch ihren wohlberechneten Gebrauch Heilmittel, so wie durch ihren Mißbrauch Gift werden können. Es ist nicht seine Schuld, wenn sie durch einen zweckwidrigen oder unmäßigen Gebrauch schädlich werden.

Ich habe Ihnen also, mein lieber Drivers, meinen Versuch, mir die Reinigung der Leidenschaften

durch Furcht und Mitleid zu erklären, vorgelegt. Ich muß nun erwarten, wie mir dieser Versuch nach Ihrem Urtheile gelungen ist. Wenn aber der Dichter diesen Zweck erreichen will, so muß die Darstellung der Gegenstände in dem Maaße gehalten werden, daß sie weder durch ihre Stärke abschreckende, noch durch Schwäche reitzlose Empfindungen erregen. Und so trifft hier wieder die moralische Wirkung mit der ästhetischen zusammen. Was anstatt wohlthuender Furcht und sanften Mitleids die Seele mit Grausen und Entsetzen erfüllt, mißfällt, und ist dem ästhetischen Zwecke des Kunstwerks entgegen, es mäßigt aber auch die Leidenschaften nicht; was so schwach ist, daß es kaum die Oberfläche der Seele berührt, das sieht man ohne Vergnügen und Theilnahme, es bessert aber auch nicht, und so verfehlt es seinen ästhetischen und moralischen Zweck. —

Einhundert und neunzigster Brief.

An Ebendenselben.

Alte Tragödie. Neueres Trauerspiel.

— Es ist allerdings wahr, mein lieber Drivers, daß die Dichter und Kunstphilosophen in Deutschland sich nicht darüber haben vereinigen können, welche Tragödie eigentlich die rechte sey; und noch bis auf diese Stunde stimmt zwar ein großer und ansehnlicher Theil für die griechische, indeß sich eine andere kleinere Partey für die alte spanische erklärt. Wir haben immer nach dem wahren Trauerspiele herumgetappt, und bald dieses, bald ein anderes aufgegriffen, je nachdem bald dieser, bald ein anderer berühmter Vorgänger die nachahmende Zunft hinter sich her gezogen hat. Wir fingen mit der Nachahmung der Franzosen an, und ihnen kam J. E. Schlegel in seinem Kanut am nächsten; wir gingen darauf zu den Engländern über, und Lessing nahm die bürgerlichen Trauerspiele des

jetzt fast vergessenen Lillo zum Muster, und übertraf sie in seiner Miß Sara Samson; dann folgte Shakespeare, und nachdem wir an diesem alle abentheuerliche Unregelmäßigkeiten erschöpft hatten, so gingen unsere großen Meister wieder auf die Griechen zurück. Auch hier fehlt es, wie überall, nicht an Mißgriffen. Wir wissen immer noch nicht recht, worin die wahre Griechheit, der wir so eifrig nachspüren, eigentlich bestehe. Bald will man sie in ihrem Schicksale, bald in ihrem Chore, bald in ihren Masken, bald in diesem Allem zusammen genommen gefunden haben. Indeß will das Publikum an diese neue Griechheit noch immer nicht recht glauben. Es findet in den Werken der größten Meister, worin etwas von dieser Griechheit gemischt ist, noch immer ein Ganzes, das aus widerstrebenden Stoffen zusammengesetzt ist; selbst in dem Wallenstein will ihm das astrologische Schicksal, und das saracenische und christliche Orakel in der Braut von Messina nicht gefallen, und es scheint zu glauben, daß die so schönen Bereicherungen unserer Schaubühne ohne diese fremdartigen Beymischungen nur noch schöner seyn wür-

den. Nach meiner Ueberzeugung fühlen die Zuschauer hier ganz richtig; aber es ist, als wenn sie sich die Gründe ihres Gefühls noch nicht gehörig haben auseinander setzen können. Sie fühlen bloß, daß in diese schönen Werke der Kunst etwas Fremdartiges gemischt ist, das der ganzen Komposizion ein ungestaltes Ansehen giebt.

Es scheint freylich eine sehr natürliche Frage: wenn das Schicksal und das Chor auf dem griechischen Theater gefiel, warum sollen wir Beydes von dem unsrigen verbannen? Aber die Antwort ist auch eben so natürlich, daß man es nicht überall von unserer Schaubühne ausschließt; man will nur, daß es am rechten Orte angebracht werde. Wir haben auf unserer Bühne noch immer eines oder das andere Stück mit Schicksal und Chor. Wir haben auf dem französischen Theater Corneille's und Voltaire's Oedipe, und auf dem unsrigen Göthens Iphigenia in Tauris, ein Meisterwerk, das bis jetzt noch allein den Geist der griechischen Tragödie richtig aufgefaßt und glücklich wiedergegeben hat. Wir haben Chöre in Racine's Athalie, die wir in Schulzens Musik mit Entzücken hören. Warum

ist uns aber das Schicksal und der Chor in diesen Kunstwerken nicht anstößig? Um diese Frage zu beantworten, muß ich in den Unterschied der alten Tragödie und des neuern Trauerspiels etwas tiefer einzudringen suchen.

Die alte Tragödie nahm ihre poetische Handlung aus ihrer fabelhaften Heroenzeit; ihre Handlung war also heroisch. Die unsrige ist mimisch; denn wir nehmen sie aus der gemeinen Wirklichkeit, aus der wahren Geschichte der neuern Zeiten. Es ist mir eingefallen, ob man nicht die erstere schlechtweg mit dem griechischen Nahmen: Tragödie, so wie die letztere mit dem deutschen: Trauerspiel, bezeichnen könnte. Vielleicht könnte dieser Sprachgebrauch mit der Zeit Wurzel fassen; und das wäre vielleicht nicht übel; denn es ist immer ein Vortheil, die Unterschiede der Dinge durch ihre Benennungen auf den ersten Blick fühlbar zu machen.

In der alten Tragödie sind also das Schicksal und der Chor an ihrem rechten Orte; nicht so in dem neuern Trauerspiele. Jene stellt den rohen Menschen der Urwelt, dieses den gebildeten Menschen der neuern Zeiten dar. Die Götter des ro-

hen Sohnes der Natur sind leidenschaftliche, eigensinnige, neidische, despotische Wesen, wie er selbst ist; Alles ist ihm einem blinden Schicksale unterworfen, das von dem unbedingten, launischen Willen dieser Weltregierer abhängt. Denn wir müssen wohl bemerken, daß nicht jede Nothwendigkeit der Begebenheiten unter dem alten Schicksale zu verstehen sey, sondern nur die, welche durch den unbedingten Willen der Götter veranstaltet werden. Auch der gebildete Mensch erkennt eine gewisse Nothwendigkeit, ein gewisses Schicksal, das nämlich, welches in der Verkettung der Dinge seinen Grund hat, und er giebt ihm sein Unglück alsdann Schuld, wenn er sieht, daß er ihm durch seine Klugheit und Vorsicht nicht hat ausweichen können.

Das blinde Schicksal paßt also nicht zu den poetischen Handlungen, die aus der Geschichte der gebildeten Welt genommen werden, es gehört in die poetischen Handlungen der rohen Urwelt; und darum ist es uns in dem neuern Trauerspiele anstößig, indeß es die tragische Wirkung der alten Tragödie verstärkt. In dem erstern widerstreitet es allen übrigen Elementen der poetischen Handlung,

in dem letztern harmonirt es mit ihrer ganzen rohen Natur.

Die heroische Handlung der alten Tragödie unterscheidet sich aber noch durch einen andern Zug von der mimischen des neuern Trauerspiels. Die erstere sollte Mitleid und Furcht bloß durch das Unglück und die Leiden der tragischen Personen erregen. Dieses Unglück war immer wenigstens zum Theil unverschuldet. In der letztern ist das Unglück dieser Personen eine Wirkung ihrer Leidenschaften, und zwar solcher Leidenschaften, die allenfalls in den Augen des reinen Verstandes Schwachheiten sind, für den ästhetischen Sinn hingegen einen hohen Werth haben, und als anerkannte Vollkommenheiten erscheinen: des Nazionalstolzes, der Liebe, des Ehrgeitzes, der Ruhmbegier rc. Selbst da, wo diese Leidenschaften die Quelle des Unglücks einer interessanten Person werden, sind sie in der alten Tragödie die Wirkung der Eifersucht, des Eigensinnes, des Neides und der Rache einer bösartigen Gottheit. Orest bestraft die Mörder seines Vaters auf Antrieb eines feindseligen Schicksals; der Ehrgeitz, welcher den Eteokles und Poli-

nices zu ihrem verderblichen Bruderkriege antreibt, ist das Werk des Schicksals, das ihren unglücklichen Vater Oedipus verfolgt hat; das Unglück des Oedipus selbst ist eine Wirkung der Rache, welche die Frevelthaten seiner Ahnen verfolgt, und die Liebe der Phädra ist ein Werk der beleidigten Eigenliebe der Venus, die auf ihre Schönheit eifersüchtig ist.

In der alten Tragödie sehen wir die Personen bloß leiden; ihr Unglück ist durch eine äußere, überwältigende, unwiderstehliche Macht verhängt; ihnen bleibt nichts übrig, als ihr Unglück zu bejammern und sich in ihr Verhängniß zu ergeben. Wir wissen jetzt nicht mehr, welche Mittel dem griechischen Theater zu Gebothe gestanden haben, die Monotonie der Klagen in einigen ihrer Stücke, z. B. die Klagen des sterbenden Herkules in den Trachinerinnen, erträglich zu machen. Daß den Zuschauern desselben die Reitze der Abwechselung in einer fortschreitenden Handlung gar nicht gleichgültig gewesen seyen, scheint mir ihre Bewunderung der hohen Kunst in dem Oedip des Sophokles zu beweisen. Denn ich setze diese Kunst vorzüglich in

die unruhige, neubegierige Thätigkeit des Oedip, die immer gereitzt und erst am Ende des Stücks befriedigt wird, indem sie die Katastrophe selbst herbeyführt, und den Zeitraum des Leidens in den fünften Akt zusammendrängt. Es verräth daher eine völlige Unkunde des Systems der alten Tragödie, wenn Voltaire es dem Sophokles zum Fehler anrechnet, daß er sein Stück noch über den vierten Akt ausgedehnt habe, indem es mit diesem durch die Enthüllung seines Schicksals geendigt sey, und der fünfte Akt ihn nur in seinem Unglück darstelle und seine Wehklage hören lasse. Denn eben diese Wehklagen machen das Wesentliche der alten Tragödie aus.

Wollen Sie ein Paar redende Beyspiele, woran Sie sich den Unterschied des alten und des neuern tragischen Systems recht anschaulich machen können, so erinnern sie sich an den Orest des Sophokles und den Hamlet des Shakespeare. Jener ist von dem Verhängniß zu der Ermordung seiner Mutter prädestinirt, und es bleibt ihm nur die Veranstaltung der Mittel übrig, durch die er sie ausführen kann; dieser findet den Antrieb dazu in der

Liebe und Verehrung seines Vaters, so wie die Hindernisse, welche die Ausführung der That verspäten, in der Unentschlossenheit seines empfindlichen Gemüths. Den Einen treibt das Schicksal, den Andern die Leidenschaft. Die poetische Handlung, wozu Orest gehört, ist eine idealische, die poetische Handlung, worin Hamlet der Held ist, eine mimische; jene hat den Charakter des alten, diese des neuern Theaters. Das blinde Schicksal in die letztere zu bringen, würde eine Mischung herbeyführen, die jedem gebildeten Zuschauer mißfallen müßte. —

Einhundert und einundneunzigster Brief.

An Ebendenselben.

Alte Tragödie. Neueres Trauerspiel. Fortsetzung.

— Sie haben also gesehen, mein lieber Drivers, daß ich das Schicksal von unserm Theater nicht verbanne, ich will nur nicht, daß man ihm in unsern neuen mimischen Trauerspielen eine Rolle gebe; in der alten Tragödie bin ich weit entfernt, ihm seine unleugbaren Vortheile abzusprechen. Ich habe, wie Sie wissen, *) selbst bemerkt, welchen schauerlichen Schleier es durch seine geheimnißvolle Dunkelheit über die Handlung verbreitete. Es diente aber noch dazu, in dem System der alten Tragödie, welche darauf ausging, ihre interessanten Personen mehr in ihren Leiden, als in ihrer Schuld darzustellen, ihre Strafbarkeit zu vermindern, selbst alsdann, wenn sie an sich schon nicht groß war, um sie so dem Mitleiden

*) S. Th. 2. Br. 62. S. 22.

der Zuschauer noch näher zu bringen. Die Götter waren die einzigen Schuldigen, und dadurch erschienen sie freylich in einem schlechtern Lichte, als die Menschen. Allein das konnte die Zuschauer nicht irre machen; es war in den Zeiten der Unkultur der Urwelt der allgemeine Religionsglaube, daß die Götter nach eigensinniger, leidenschaftlicher Willkühr handeln könnten, denn man verehrte bloß ihre Macht; und wer nach blinder Willkühr handeln darf, den hielt man eben darum für mächtiger. Das ist noch bis auf diese Stunde der Glaube unaufgeklärter Völker, die von Despoten regiert werden. Die Türken halten ihren Großsultan für den mächtigsten Regenten, weil er täglich vierzehn Köpfe ohne Urtheil und Recht kann abhauen lassen, und erst bey dem funfzehnten ein gerichtliche Untersuchung muß vorhergehen lassen. Wie widersinnig ist dieser Glaube in dem neuern Trauerspiele, das in einer ganz andern Welt spielt, in einer Welt, worin eine aufgeklärtere Religion würdigere Begriffe von der Gottheit verbreitet hat, indem man zugleich die Nothwendigkeit der Begebenheiten in einem hellern Lichte sieht, indem man sie in dem Einflusse der

Leidenschaften und in der natürlichen Verkettung der Dinge erkennt.

Vielleicht machen wir uns die Unschicklichkeit und Entbehrlichkeit des Schicksals in dem neuern Trauerspiele am besten anschaulich, wenn wir seinen Gebrauch in zwey tragischen Meisterstücken, einem alten und einem neuern, in dieser Rücksicht mit einander vergleichen. In dem Oedip des Sophokles thut das Schicksal Alles; in der Braut von Messina ist es eine völlig überflüssige und müßige Zugabe; es dient dem Dichter bloß dazu, die Einsperrung der Beatrice in ein Kloster zu motiviren, für die er ohne Zweifel ein besseres Motiv hätte suchen sollen. Bey dem Griechen liegt die Handlung in der rohen Urwelt; Alles ist in seinem Werke idealisch; bey dem Deutschen liegt die Handlung in der neuern Welt, und diese ist ganz mimisch. Bey jenem ist die Person, für die er uns interessiren will, beynahe ganz schuldlos, in Vergleichung mit dem Don Cäsar der Braut von Messina. Oedip hat seinen Vater außer und vor der Handlung ermordet, den Cäsar ermordet sein Bruder auf dem Theater vor den Augen

der Zuschauer. Oedip weiß nicht, daß der Mann, den er erschlagen hat, sein Vater ist; Don Cäsar weiß es, daß es sein Bruder ist, den er ums Leben bringt, und er will diesen Bruder tödten. Oedip erlegt seinen Vater in einem Gefechte, Don Cäsar tödtet seinen Bruder durch einen Meuchelmord. Auf wem ruhet hier die größte Schuld? Und gleichwohl weiß der griechische Dichter die kleine Verschuldung des Oedips noch durch das Schicksal zu mildern. Ein Orakel, das seine Eltern irre leitet, führt sein ganzes trauriges Verhängniß herbey, in welches ihn jeder Schritt, den sie thun, um ihm auszuweichen, immer tiefer und unauflöslicher verstrickt.

Es giebt also zwey tragische Systeme, ein altes und ein neueres. In jenem ist das Schicksal, in diesem sind die Leidenschaften die Triebfedern der poetischen Handlung. Die Franzosen nehmen das Verdienst, das Erstere eingeführt zu haben, für ihren Corneille in Anspruch. Es ist aber lange vor ihm von dem brittischen Shakespeare auf der Bühne eingeführt worden. Allein diesen Ausländer kennen sie entweder nicht, oder

wenn sie ihn kennen, so scheint er ihnen keine Betrachtung zu verdienen.

Ich habe Ihnen keinen von den Vortheilen des alten tragischen Systems des Schicksals verschwiegen, oder auch nur seinen Werth im geringsten zu schwächen gesucht; ich kann daher auf einiges Vertrauen Anspruch machen, wenn ich Ihnen einige schöne Seiten des neuern Systems der tragischen Leidenschaften vor die Augen bringe. Daß dieses gegen jenes schon dadurch gewinne, daß es durch seine Fruchtbarkeit, seine Mannichfaltigkeit, seine Lebendigkeit die Eintönigkeit der Klagen unterbricht, habe ich Ihnen bereits bemerkt, und ich denke, ich brauche nicht hinzusetzen, daß ihm das keinen geringen Werth gebe. Daß es auf diese Weise dem Interesse der Handlung günstig sey, versteht sich von selbst. Alles quillt darin aus Einer Quelle; aber diese Quelle fließt in so mannichfaltigen Richtungen, mit so abwechselnder Fülle und Kraft, die Leidenschaften haben eine so abwechselnde Ebbe und Fluth, sie treiben so schnell bald hier bald dort hin, sie haben so mannichfaltige Perioden der Heftigkeit und der Erschöpfung, sie veranlassen, wenn sie ge-

gen einander gerichtet sind, so ungewisse Kämpfe, und kommen insgesammt aus so tiefen Abgründen der menschlichen Seele, daß ihre getreue und wahre Darstellung — die freylich nur das Werk der eindringendsten Beobachtungsgabe und der Triumph des dramatischen Genius ist — die Aufmerksamkeit in der höchsten Spannung erhält, die Neugier, eins um das andere, unaufhörlich bald reizt, bald befriedigt, und das Interesse bis an die endliche Auflösung in ununterbrochenem Steigen erhält. Die alte Tragödie, die uns ihre Personen bloß in einem Zustande des Leidens unter einer höhern Macht zeigt, ist ein stehendes schlafendes Wasser, dessen Oberfläche nur schwach gerunzelt wird, und das uns durch seine stille Unbeweglichkeit bald ermüdet; das neuere Trauerspiel, worin die Leidenschaften die vornehmsten Triebräder der Handlung sind, ist eine Kaskade, deren lebendige Ströme sich aus der Höhe von Fels zu Fels herabstürzen, und sich zuletzt in den Tiefen der Klüfte verlieren.

Ich würde das System der Leidenschaften auch noch von der Seite seiner Allgemeinheit und seines größern sittlichen Werths rühmen, wenn ich diesen

Vorzügen einen besondern poetischen Werth beylegen könnte. Man sagt: das alte System des Schicksals kann für aufgeklärte Menschen keine Wahrheit haben, denn sie glauben nicht an das Schicksal. Sie brauchen auch nicht daran zu glauben; um ihr Mitleid zu erregen, ist es genug, daß die unglücklichen Schlachtopfer desselben daran glauben. Es ist mit diesem Theile des Kinderglaubens, wie mit der Furcht vor den theatralischen Gespenstererscheinungen; es ist nicht nöthig, daß die Zuschauer von der Realität dieser Erscheinungen überzeugt seyen. Denn *sie* sollen nicht vor der Erscheinung erschrecken; sie sollen bloß den Schrecken und das Grausen der Person, für die sie sich interessiren, mitfühlen; und dazu wird nicht erfodert, daß sie selbst fürchten, es ist genug, daß der Akteur auf dem Theater zu fürchten scheine. Wenn man einige dieser Erscheinungen getadelt hat, so ist es nicht, weil es Geistererscheinungen sind, sondern weil der Dichter diese Scenen ungeschickt behandelt hat. *Shakespeare* läßt *Hamlets* verstorbenen Vater erscheinen, und zwar in der öden Einsamkeit eines abgelegenen Ortes und in der Dun-

kelheit der schauerlichen Mitternachtsstunde, in welcher es, nach dem gemeinen Volksglauben, zumahl in unbesuchten Gegenden, nicht geheuer ist. So kann der erscheinende Geist Furcht und Schrecken wirken; und der Dichter zeigt, wie genau er die menschliche Natur kannte. Voltaire ergriff mit der linken Hand, was ihm Shakespeare mit der rechten gegeben hatte. Er ließ in seiner Semiramis den Geist des Ninus auftreten; aber am hellen Mittage und in einer zahlreichen Versammlung der königlichen Räthe: und so wirkte die Erscheinung des Geistes nichts, als das Gelächter der Zuschauer. Das Gespenst konnte in dem hellen Tageslichte die Einbildungskraft nicht aufregen und sie zur Furcht stimmen, und noch weniger eine große Versammlung in Schrecken setzen. Mitten unter so vielen Menschen wird der Schrecken geschwächt, indem er sich vertheilt, und ein jeder Einzelne durch die Gegenwart der Andern seinen Muth gestärkt fühlt.

Was von diesen Geistererscheinungen gilt, das gilt auch von dem Schicksale. Es kömmt dabey nicht auf den Glauben der Zuschauer an; es ist

genug, wenn nur die handelnden Personen daran glauben. Und darum können wir das Schicksal ohne Bedenken auf das Theater bringen; nur muß es sich zu der Natur der Handlung passen, und zu der Natur des neuern Trauerspiels paßt es nicht. —

Einhundert und zweyundneunzigster Brief.

An Ebendenselben.

Der Chor.

— Die Zweifel, die meine Theorie über das Schicksal noch bey Ihnen zurückgelassen hat, mein lieber Drivers, halten Sie selbst nicht für erheblich genug, um diese Theorie ganz zu verwerfen. Ich darf sie um desto mehr, mit gutem Gewissen, vor der Hand unberührt lassen, um sie allenfalls bey einer andern Gelegenheit völlig zu heben.

Ich kann daher sogleich ohne Bedenken auf die zweyte Eigenthümlichkeit des griechischen Theaters übergehen, die man in den neuesten Zeiten auf das unsrige überzutragen versucht hat. Diese ist der griechische Chor. Der Erfolg hat diese Uebertragung, leider! nicht gerechtfertigt. Das würde schon darum nicht zu verwundern seyn, weil er sich, wenigstens bis jetzt, noch nicht weder mit dem ehrfurchtgebietenden Pompe, noch mit seinem ursprünglichen Geiste un-

ter uns gezeigt hat. Vielleicht ist das bisher der einzige Grund der Ungunst gewesen, womit er in der Braut von Messina auf unserm Theater ist aufgenommen worden. Ich glaube aber, daß noch mehrere tiefer liegende Gründe gegen ihn im Hinterhalte liegen, die unsere gewöhnlichen Zuschauer gewiß dunkel fühlen, und nur sich nicht deutlich zu zergliedern wissen.

Ich glaube nämlich, daß er eben so, wie das Schicksal, eine Hauptperson der alten Tragödie, aber nicht des neuern Trauerspiels seyn kann. Was mich in diesem Gedanken, der mir in diesem Augenblicke, wie durch eine Art von Eingebung, aufsteigt, bestärkt, ist, daß wir ihn in der alten griechischen Komödie finden, und daß er in der neuern griechischen Komödie auf einmahl verschwindet. Diese auf den ersten Anblick so auffallende Erscheinung kann ich mir nur auf die Art erklären, wie ich mir die Schicklichkeit des Chors in der alten Tragödie und seine Unschicklichkeit in dem neuern Trauerspiele denke. Die alte Komödie des Aristophanes hat Chöre, und das neuere Lustspiel des Menander hat keine; und Beyde waren doch Griechen! Das ist ein neuer

Beweis von dem sonderbaren Genie der Griechen, die in allen Künsten den feinen Takt hatten, daß sie genau wußten, wo ein jeder Theil ihres Werkes hingehöre. In der alten Komödie war die Handlung ganz poetisch, von öffentlichem, allgemeinem Interesse und im höchsten Grade idealisirt, in dem Sinne nämlich, den ich Ihnen bereits in einem meiner vorigen Briefe angegeben habe; in dem neuern Lustspiele ist sie ganz bürgerlich und mimisch. Und was sollte in einer solchen Handlung der Chor? Wie soll das ganze Volk an einer häuslichen Begebenheit Theil nehmen, und wie wollen Sie einen großen Haufen dieses Volkes in die innern Gemächer eines Privathauses bringen?

So wie diese Revoluzion des komischen Theaters nothwendig eine Veränderung in den Gebrauch des Chors auf demselben bringen mußte, so muß sie eine ähnliche Veränderung in unserm neuern Trauerspiele herbeyführen. Die alte Tragödie hatte mit der Komödie einerley Ursprung. Sie waren beyde von dem Chore ausgegangen; sie waren also beyde ursprünglich lyrisch, und wurden erst nach und nach durch allmählige Erweiterung und Vervoll-

kommung dramatisch. Sie behielten daher sehr Vieles von ihrem lyrischen Charakter bey. Das gab ihnen ihre ideale Natur; und zu dieser gehörte ganz vorzüglich ihr völlig lyrischer Chor.

Der Chor paßt also nur in die Handlung der alten Tragödie; in unserm neuern Trauerspiele ist er ein völlig unpassendes Anhängsel. Wenn er daher auf unserm Theater erscheinen sollte, so könnte es nur in einem echten altgriechischen Meisterstücke geschehen, wie Göthens Iphigenia von Tauris. In diesem kann er auch nur seine ehrfurchtgebietende Würde erhalten, mit der er auf der griechischen Schaubühne auftrat. Vergleichen Sie nur den herrlichen Pomp, in welchem der Chor der thebanischen Jugend, welche in ihren Feyerkleidern, und festlich mit Blumen bekränzt, ihren König zu einem öffentlichen Opfer begleitet, um die Abwendung einer verheerenden Pest von den Göttern zu erflehen, — vergleichen Sie diesen prachtvollen und zugleich rührenden Aufzug mit dem ärmlichen Gefolge der beyden feindseligen Brüder in der Braut von Messina, von denen man nicht weiß, woher sie kommen, wohin sie gehen, und wozu sie da sind.

Also entweder gar keinen Chor, oder einen idealisirten, und also einen solchen, der ein Theil einer idealisirten Handlung ist.

Ich würde noch manche Schwierigkeiten anführen können, die sich der Einführung des Chors auf unsern Theatern entgegensetzen, wenn ich hoffen könnte, daß unsere neuesten Idealisten in ihrer ästhetischen Gesetzgebung darauf Rücksicht zu nehmen geruheten, ob ihre idealen Theorieen in der Praxis ausführbar seyen. Gleichwohl bin ich überzeugt, daß Göthe seine Iphigenia, der er so vollkommen angemessen war, ohne Chor gegeben habe, weil er diese Schwierigkeiten, wie von einem solchen geübten Meister zu erwarten, in ihrem ganzen Umfange und Gewicht gefühlt hat.

Ich übergehe die Schwierigkeit, die aus dem engen Raume der meisten unserer gewöhnlichen Schaubühnen entsteht, auf welchen sich die Menge in einem verworrenen Haufen zusammendrängen muß, ohne sich in schöne Formen und Grupen entwickeln, noch weniger aber sich in den Pomp gebietender Aufzüge und Umgänge verbreiten zu können. Denn wenn wir alle diese Vorzüge des griechischen

Theaters den unsrigen erlassen wollen, so schätzbar und unentbehrlich sie auch sind, so fragt es sich doch noch immer: wie werden wir über die Schwierigkeit hinwegkommen, die Personen des Chors, ohne in eine andere Gattung, die ich Ihnen bald nennen werde, überzugehen, zusammen reden zu lassen? Denn zusammenfallen müssen die Wörter und Sylben ihrer Rede, wenn der Zuschauer nicht das wilde und verworrene Geschrey einer Judenschule hören soll. Wollen wir einen gewissen Takt und Rhythmus in die Rede des Chores bringen: wie wollen wir dem Uebelstande entgehen, daß er in die Monotonie einer Dorfschule ausarte? Wenn wir auch damit fertig wären, so wird immer noch Mißhelligkeit der Töne nach ihrer verschiedenen Höhe und Tiefe zurückbleiben. Ein jeder wird nach dem Schlüssel seiner Stimme sprechen, wenn nicht allen Stimmen einerley regelmäßige Noten zu einer schönen und ausdrucksvollen Melodie und Harmonie vorgeschrieben sind.

Haben wir aber endlich so viel gethan, so haben wir einen ganz musikalischen Chor; denn die vollständigen Bestandtheile der Musik sind keine an-

dere, als Rhythmus, Melodie und Harmonie. In dieser Gestalt hat Racine in seiner Athalie den Chor mit dem besten Erfolge auf das französische Theater gebracht, und hierin seinen reifen Geschmack und die Alles beachtende Umsicht seines Genies bewiesen. Noch vollkommener erscheint von jeher der Chor in der Gattung, die ich Ihnen vorhin noch nicht nennen konnte, in dem schönsten Werke der dramatischen Kunst, in der neuern Oper. In diesen vereinigen sich die Kräfte aller Künste, um das vollkommenste Schauspiel hervorzubringen, dessen Zauber auf alle Zuschauer mit gleicher unwiderstehlicher Allmacht wirkt. In diese gehört der Chor allein; denn er muß singen: das macht ihn zu einer lyrischen Person, und also zu einer Person, deren Rede Gesang ist.

Der Gesang ist aber eine im höchsten Grade idealisirte Rede. Es ist die Sprache einer ganz idealen Welt, und in dieser spielt nur eine idealisirte Handlung, die heroische und romantische. In der musikalischen heroischen und romantischen Tragödie — und das soll unsere Oper seyn — ist also sein wahrer Platz; denn in ihr ist Alles idealisch,

Handlung, Personen, Sitten, Sprache; ihre Welt ist eine Götter- und Feenwelt, das Uebernatürliche gehört zu ihrem Natürlichen.

Sagen Sie dagegen nicht, daß alles dieses in der alten griechischen Tragödie und in Schillers Jungfrau von Orleans auch so ist, und daß sie doch keine Opern sind. Denn ich würde Ihnen antworten, daß die alte griechische Tragödie eine Oper war, und daß es die Jungfrau von Orleans seyn sollte. Für diese paradox scheinende Meynung könnte ich Ihnen große Autoritäten anführen, wenn ich nicht wüßte, daß Ihnen starke Gründe lieber sind. Mein Hauptgrund ist, daß die Begebenheiten einer übernatürlichen Welt ohne eine idealische Sprache nicht können täuschend dargestellt werden; und zwar sowohl deßwegen nicht, weil, wo Alles idealisirt ist, es auch die Sprache seyn muß, als auch deßwegen, weil die süße Kraft des Selbstvergessens, welche durch die höchst verschönerte Sprache verstärkt wird, eines der wirksamsten und unfehlbarsten Mittel der Täuschung ist. Wer könnte in einer Oper an die Unnatur in der Zerreißung der Ketten denken, womit die wunder-

bare Jungfrau gefesselt ist; in dem unmusikalischen Trauerspiele hat er, trotz dem Zauber von Schillers lyrischer Sprache, alle Muße und Ruhe dazu.

Wenn ich die alte griechische Tragödie mit unserer neuern Oper vergleiche, so geschieht es bloß in Rücksicht auf den Gesang, worin sie vorgetragen wird. Dieser war aber von dem unsrigen verschieden, wie ihre Musik von der neuern, neben der sie kaum den Nahmen der Musik verdient; *) denn ihre vornehmste Kraft lag in ihrem Rhythmus. Bey allem dem war der Gesang der Griechen doch Musik, obgleich nur eine Musik, so gut sie sie hatten. Ich kann daher ohne Bedenken den Gesang ihrer Handlung mit unserm Recitative, so wie den Gesang des Chores mit dem Gesange unserer Arien und Chöre, als den eigentlichen lyrischen Theilen unserer Oper, vergleichen; denn jener war ruhiger und gehaltener, dieser belebter und leidenschaftlicher.

Aus dieser Zergliederung der alten griechischen Tragödie und unserer neuern Oper sehen Sie, daß

*) S. Th. 3. Br. 139. S. 122 u. ff.

beyde, wenn Alles in ihnen durch gleiche Idealität harmoniren soll, eine idealische Handlung erfodern. So hatte auch die Oper angefangen. Daß sie keine bürgerliche Handlung aufnehmen konnte, wird Ihnen bald einleuchten; allein sie verschmähete auch die mimische überhaupt, selbst die höhere. Es war daher ein unglücklicher Gedanke, daß Apostolo Zeno und Metastasio auch diese auf ihre Operntheater brachten, und ihrem Catone eine Rede an das römische Volk absingen ließen. Sie lachen vielleicht noch, wenn sie daran denken, wie der unmusikalische Cato das Volk mit seinem: Popolo! in einem Recitative anredete. Unbegreiflich ist es mir, wie Roußeau, der Musikreformator, diese dramatisch-musikalische Unnatur gegen den musikalischen Layen Diderot verfechten konnte. Aber dieser urtheilte gewöhnlich mit feinem Sinne über die Künste, und jener wollte immer neuern, und gewöhnlich mit moralischen Rücksichten. —

Einhundert und dreyundneunzigster Brief.

An Ebendenselben.

Tragische Kraft. Ihre Grenzen.

– Sie werden vielleicht noch fragen, was ich für rührender halte, die alte Tragödie oder das neuere Trauerspiel? Wenn Sie hier die alte Tragödie nach ihrem eigenthümlichen Charakter meynen, wodurch sie sich von unserm Trauerspiele unterscheidet, so kann ich nicht umhin, diesem letztern eine größere tragische Kraft beyzulegen. Das wird Ihnen vielleicht sehr seltsam klingen; aber hören Sie mich.

Ich bin weit entfernt, einigen Tragödien der Alten, und am wenigsten denen, die man hier vorzüglich im Auge hat, eine große Wirkung abzusprechen. Wie könnte ich leugnen, daß die an Wahnsinn grenzende Angst eines Orests, den die Eumeniden verfolgen, den höchsten Grad der Furcht wirke? Aber diese Furcht, die den Zuschauer ergreift, ist, wie ich Ihnen schon bemerkt habe, keine tra-

gische, und Sie haben schon gesehen, was ich von einer solchen denke.

Wenn wir es indeß — wie wir doch nicht sollten — damit nicht so genau zu nehmen geneigt wären, so giebt es noch ganz andere wichtige Gründe, die, bey uns Neuern wenigstens, die eigentliche Rührung der alten Tragödie herabstimmen; und die liegen, bey ihrer Vergleichung mit unserm Trauerspiele, in der Waage des Mitleids.

Ich kann mich nicht enthalten, bey dieser Materie noch einige Augenblicke zu verweilen. Sie ist an sich für eine tiefere Kenntniß des menschlichen Herzens schon interessant, noch mehr aber für die richtige Wahl der besten Rührungsmittel. Es würde kein Wunder seyn, wenn gewöhnliche Theaterdichter in dieser Wahl fehlgriffen, da selbst große Kunstphilosophen, *) wenigstens in ihren Spekulazionen, in Gefahr waren, dabey auf Irrwege zu gerathen.

Der Grund, den ich meyne, ist dieser: die Schmerzen, wodurch die alte Tragödie das Mit-

*) Lessing.

leid ihrer Zuschauer am meisten zu erregen sucht, sind körperliche Leiden; und von diesen behaupte ich, daß wir ihnen nicht so stark nachfühlen können, als den Leiden der Seele. Die Ursachen dieser Verschiedenheit sind mannichfaltig; ich will aber nur zwey anführen, die noch dazu, wenn wir sie genauer zergliedern, sich ziemlich nahe berühren.

Zuvörderst nämlich können wir mit einem körperlichen Schmerze nicht so kompatiren, als mit einem Schmerze der Seele. Das wird niemand leugnen, der sich nur mit einiger Aufmerksamkeit selbst beobachtet hat. Der natürliche Grund dieser Erscheinung kann wohl nur darin liegen, daß wir uns von dem körperlichen Schmerze keine Vorstellung machen können, die nicht — so lebhaft, zumahl in nervenschwachen Personen, sie immer seyn mag, — hinter dem Gefühle des Leidenden immer in einer beträchtlichen Weite zurückbliebe. Den körperlichen Schmerz haben wir mit den Thieren gemein; *) es ist ein dumpfes oder schneidendes Ge-

*) Mit dem körperlichen Vergnügen ist es eben so. S. B. 1. Br. 43. S. 264. 265.

fühl, das durch keine Reflexion, durch keine Vorstellungen, wenn es nicht moralische sind, weder kann geschwächt noch verstärkt werden.

Dieses Gefühl kann sich durch den sichtbaren und hörbaren Ausdruck der Natursprache, durch Gebehrden, durch Seufzen, Weinen, Stöhnen, Schreyen, Heulen, Wimmern mittheilen. Solche Ausdrcküe können aber immer vergleichungsweise nur ein schwaches Mitgefühl hervorbringen; ja sie können bisweilen das Mitgefühl schwächen, anstatt es zu verstärken. Wir werden nämlich gewahr, daß wir den Schmerz eines Leidenden um desto inniger mitfühlen, je mehr er sich uns in seiner Menschenwürde zeigt, je mehr er seinen Schmerz mit Standhaftigkeit zu ertragen scheint. Wie leicht kann aber dem Zuschauer das Geschrey und das Jammern übertrieben und dem Grade des Schmerzes unangemessen scheinen! Dadurch geht nun ein großer Theil der Achtung, die uns Mitleiden mit ihm einflößen soll, verloren.

Daß wir den körperlichen Schmerz mit den Thieren gemein haben, und daß nur der moralische unser ausschließendes Eigenthum ist, deutet schon dar-

auf hin, daß beyde ganz verschiedene Quellen haben. Die Quellen des körperlichen regen sich in den dunkelsten Tiefen der Seele. Daher kann die Einbildungskraft die Vorstellung davon nur in einem kaum merklichen Grade erneuern. Davon kann ein jeder den Versuch an sich selbst machen. Nichts vergessen wir so bald, als den körperlichen Schmerz. Das Leiden, das er uns verursacht, hört sogleich auf, wenn der Schmerz aufhört; und wenn wir an ihn denken, so geschieht es ohne ein peinliches und unruhiges Gefühl.

Ganz anders ist es mit den Leiden, die ihre Quelle in der Einbildungskraft haben. Diese ist so geschmeidig, daß sie alle Formen der Gegenstände annimmt, und ihnen in allen ihren Bewegungen folgt. Wer sein ganzes Vermögen verloren hat, und einer guten Gesundheit genießt, empfindet keine Veränderung in seinem Körper. Sein Schmerz entspringt ganz aus seiner Einbildungskraft, die ihm der Verlust seines Werths unter den Menschen, die Gleichgültigkeit seiner Freunde, die Verachtung seiner Feinde, die Abhängigkeit, die Dürftigkeit und

das Elend in dem Gefolge seines Verlustes mit den lebhaftesten Farben vorstellt; und das Mitgefühl mit diesen Leiden ist stärker, als mit dem Schmerze, der seine Quelle in dem Körper hat. Man sieht gewiß überall den Verlust eines Beines für ein größeres Unglück an, als den Verlust einer Geliebten. Gleichwohl würde nichts lächerlicher seyn, als ein Trauerspiel, das sich ganz um die Katastrophe eines Beinbruchs drehet, indeß das andere Unglück eine Menge vortrefflicher Trauerspiele hervorgebracht hat.

Das neuere Trauerspiel hat also in den Leidenschaften, die ihren Ursprung in der Einbildungskraft haben, einen sicherern Weg, zu den Herzen der Zuschauer zu gelangen. Es hat aber noch andere Vortheile, welche insonderheit das französische Theater mit so vielem Glücke benutzt hat. Die körperlichen Leiden sind sprachlos, die Leiden, die ihre Quelle in der Einbildungskraft haben, sind beredt. Sie lassen sich durch die Reflexion in ihre Bestandtheile zerlegen; das Nachdenken kann ihren Ursachen nachforschen, die Folgen dieser Ursachen vorhersehen, mit

dem Urheber ihrer Uebel rechten, einen Undankbaren beschämen, einen Treulosen anklagen, zwischen Haß und Liebe kämpfen, bald zu der einen, bald zu der andern Leidenschaft übergehen, bald zu der, die erloschen schien, und zwar bald plötzlich, bald allmählich, wieder zurückkehren. Mit welcher tiefen und ergreifenden Beredtsamkeit erscheinen die labyrinthischen Gänge, die gewaltsamen und schauerlichen Ergüsse der Leidenschaften in der Andromache, in der Zaire, in dem Hamlet, in dem Macbeth!

Was in der alten Tragödie das Schicksal thut, das thut in dem neuern Trauerspiele die Leidenschaft, und selbst wann es eine strafbare ist; sie mindern beyde die Schuld des Unglücklichen. Das Unglück einer strafbaren Leidenschaft steht immer mit ihrer Stärke im Verhältniß, und sie trägt daher immer ihre Entschuldigung und ihre Strafe mit sich.

Diese Bemerkung führt noch zu einer andern, die für den tragischen Dichter sehr wichtig ist, ob sie gleich beynahe zu fein scheinen könnte. Der Leidende nämlich ist uns interessanter, wenn sein Un-

glück eine innere Quelle, als wenn sie eine äußere hat; diese innere Quelle kann aber nur eine Leidenschaft seyn. So interessirt uns Orosman mehr als Britannicus und Junie; denn jenen macht seine Eifersucht, diese die Unmenschlichkeit des Nero unglücklich. —

Einhundert und vierundneunzigster Brief.

An Ebendenselben.

Die Komödie. Das Lustspiel.

— Sie sind vielleicht eben so froh, als ich, daß wir endlich aus den finstern Grüften des Trauerspiels zu dem heitern Himmel und dem offenen Tageslichte des Lustspiels hervorgehen können. Denn ich glaube, Ihnen Alles gesagt zu haben, was ich über das erstere auf dem Herzen hatte; ob ich gleich sehr wohl weiß, daß dieses Alles bey weitem nur der kleinste Theil von dem ist, was ich hätte sagen sollen, wenn es in der Praxis brauchbar seyn sollte. Allein ich bescheide mich gern, — und das sollte sich jeder Kunstphilosoph bescheiden — daß die allgemeine Theorie keinen Dichter bilden kann. Sie kann ihm allenfalls aus ihrer fernen Höhe die gefährlichsten Klippen zeigen, die er zu vermeiden, so wie die breitesten Heerstraßen, die er zu betreten hat, um auf ihnen die kleinen Wege und Pfade selbst zu finden, die von da auslaufen.

Diese Maxime werde ich noch mehr bey dem Lustspiele befolgen müssen, da sich in der Menge der Unterarten und in dem Reichthum der Kunstmittel in dieser Gattung die Schwierigkeiten eher vermehren als vermindern. So bin ich gleich verlegen um den Begriff der Komödie oder des Lustspiels, den ich an die Spitze der Theorie desselben zu setzen habe. Dieser Begriff muß — soll er anders seinen Gegenstand kenntlich machen — Alles umfassen, was man in das Fach, das er bezeichnen will, gebracht hat; und was hat man nicht alles darin gebracht, von unserm ehrbaren Familiengemählde bis auf das niedrigste Possenspiel?

Die Komödie ist vom Lachen ausgegangen; aber wer ist so wenig in dem Tone unserer heutigen Gesellschaft — wenigstens der vornehmen und standesmäßigen — der lachen wollte und den man lachen machen könnte? Man hat also um sich herumgreifen und Alles Lustspiel nennen müssen, was nicht Trauerspiel ist. Das kann aber Vieles seyn, was darum noch lange nicht lächerlich ist. Wer getraut sich also noch das Lustspiel ein dramatisches Werk zu nennen, dessen Hauptzweck ist, Lachen zu erregen?

Es giebt aber außer der Schuld der Zuschauer noch andere Gründe, welche die Erweiterung der Sphäre der Komödie herbeygeführt hat; es ist nämlich auch die Schwierigkeit der Sache selbst an dieser Erweiterung Schuld. Wer hat nicht über den Mangel an wahren komischen Genies klagen gehört? Moliere's Thron ist noch immer erledigt, klagen die Franzosen; und ihre Klagen sind, glaube ich, gerecht. Man hat viele und mannichfaltige Ursachen von diesem Mangel angegeben; die wahre scheint mir in der Schwierigkeit des Werks, in der Ohnmacht des Talents und dem Mangel des Genies für die wahre Komödie zu liegen. Es ist keine leichte Sache, einen rechtlichen und verständigen Mann lachen zu machen; dazu gehört mehr Geisteskraft, als man denkt. Und darum mußten Männer, die sich diesem schweren Geschäft nicht gewachsen fühlten, zu andern Mitteln ihre Zuflucht nehmen, um ihre Zuschauer auf dem noch immer komisch genannten Theater zu unterhalten. Und so entstand die rührende Komödie des Nivelle de la Chaussée und die Komödie der Familiengemählde Diderots. Der Begriff von der Komödie, den wir

nach ihrer so erweiterten Sphäre herausbrächten, würde dann seyn: sie ist ein Drama, das den Endzweck hat, rein-angenehme oder sanfte Empfindungen zu wirken. So wäre sie nach ihrer beabsichteten Hauptwirkung bestimmt, und von der Tragödie, die die heftigen Leidenschaften der Furcht und des Mitleids wirken soll, vor der Hand hinlänglich unterschieden.

Zu den rein-angenehmen Empfindungen rechne ich das Lachen; denn es ist ein Ausdruck der Freude, und zu der gehört auch die Schadenfreude über unschädlich scheinende Fehler. Sollte dann dieses Lachen so schwer zu erregen seyn? — Als Werk schöner Kunst gewiß; denn sonst würde das Talent, das Lächerliche vor einer gebildeten Zuschauerschaft auf der Bühne darzustellen, nicht so selten seyn. Daß es aber so selten ist, wird nur erst recht begreiflich, wenn man sich die so mannichfaltigen einzelnen Anlagen und Kenntnisse und ihre glückliche Harmonie zusammendenkt, die dem komischen Genie seine Vollendung giebt.

Daß der komische Dichter einen eben so hohen Grad des Gefühls, eine eben so lebhafte, reiche,

bewegliche Einbildungskraft, eben so viel Kunstsinn, eine eben so tiefe Kenntniß der Leidenschaften besitzen müsse, als der tragische, versteht sich von selbst; denn sie sind Beyde dramatische Dichter. Aber nun muß er noch außerdem einen fertigen und gewandten Witz, einen ungetrübten Scharfsinn besitzen; insonderheit muß er eine ausgebreitete Kenntniß menschlicher Charaktere und Sitten, nach ihrem Alter, Geschlecht, Stande und ihrer Lebensart zu seinem Werke mitbringen: um sich diese zu erwerben, muß er in allen Gesellschaften und Zirkeln, von dem höchsten bis zum niedrigsten, von dem gebildetsten bis zum ungebildetsten, er muß in dem Geräusche der Welt und in der Stille seines Kabinets leben, wenn sich der tragische Dichter in seine Einsamkeit einschließen kann; seine Zerstreuung darf ihn nicht hindern, das heilige Feuer seines Genies in Einen Brennpunkt zu sammeln und zusammenzuhalten; er muß mit seinem Beobachtungsgeiste in Alles eindringen, und mit dem hellesten Verstande alle zerstreueten Züge seiner Erfahrung in vollendete Bilder und Gemählde zusammenfassen.

Das Alles sollte zu einem komischen Dichter er-

fodert werden? — Das Alles, und es darf nicht das Geringste davon abgehen, versteht sich, zu einem großen, zu einem Moliere; denn dieser ist eben darum so groß, weil er alle diese Vorzüge in einem so hohen Grade besessen hat. Gerade das, was ihn bisher so unnachahmlich macht, das Belachenswerthe lächerlich zu machen, gerade dazu hat er eine große Fülle von Witz, Scharfsinn und Verstand bedurft. Man sagt, Moliere sey in seinem Umgange sehr ernsthaft gewesen, und wer ihn zum ersten Mahle gesehen, habe in ihm den Mann, der ihn so herzlich lachen gemacht, gar nicht wiederfinden können. Das glaube ich gern; denn gebildeten Menschen ein Lachen abzugewinnen, dessen sie sich nicht zu schämen haben, ist nicht bloß, wie ich Ihnen bereits bemerkt habe, eine schwere, es ist auch eine sehr ernste Sache. Um Lachen zu erregen, muß man zuvörderst das Belachenswerthe ausspähen, in seiner Beurtheilung sich nicht um die geringste Linie von dem Gebiete der Wahrheit verirren, und um seine lächerliche Seite den Zuschauern zuzukehren, und in dem rechten Lichte zu zeigen, muß man es genau auffassen, und dazu gehört, daß man es erst

selbst gegen das wesentliche Bild des Wahren, Guten und Vernünftigen gestellt habe. Das kann nur ein überlegener Verstand; und der Verstand, der sich mit großen Ideen beschäftigt, ist ernsthaft. Er ist es bereits bey der Empfindung des Lächerlichen; wie sollte er es nicht bey seiner Darstellung noch mehr seyn?

Daß das Lachen selbst Verstand voraussetze, sollte schon an sich überall sehr einleuchtend seyn. Die Thiere lachen nicht, denn sie haben keinen Verstand, das ist: sie haben keinen Maaßstab, woran sie das Belachenswerthe halten, sie können sich von dem Wesen der Dinge keine deutliche Begriffe machen; und die Menschen, von dem Kinde bis zum Greise und von dem Rohesten bis zu dem Gebildetsten, lachen nur nach dem Maaße ihres Verstandes oder nach dem Vorrathe und dem Gehalte der Begriffe, die sie sich von den Dingen machen. Das Lächerliche in den Handlungen ist die äußere sichtbare Gestalt, unter der das Unvernünftige erscheint, wenn es keine wichtigen und schmerzhaften Folgen hat. Um es zu erkennen, muß man das Vernünftige erkennen, dessen Mangel es offenbart. Der Charakter des

Vernünftigen ist die Schicklichkeit, und sein sichtbares Zeichen das Geziemende, das sich zu der Schicklichkeit verhält, wie, nach der Meynung des Plato, die Schönheit zu der Güte oder der Vollkommenheit, von welcher die Schönheit die Blume, das Aeußere, der Körper, die Erscheinung und der Abglanz ist. Das Geziemende ist also die erscheinende Vernunft, die Schicklichkeit die wesentliche Vernunft; das Ungeziemende offenbart einen Mangel an Vernunft; es kann daher nur aus einem Mangel an Vernunft hervorgehen.

So, glaube ich, werden Sie das vollständiger einsehen, was ich Ihrer Julie über die Freude schrieb, die sich in dem Lachen ergießt. Alle Freude entsteht aus dem Gefühl der Vollkommenheit, und bey dem Lachen über das Lächerliche aus dem Gefühle unserer eigenen Vollkommenheit, das wir durch das Bewußtseyn unserer Verstandesstärke in den richtigen Begriffen von dem Geziemenden, Schicklichen, und überhaupt des Werthes und Wesens der Dinge genießen. —

Einhundert und fünfundneunzigster Brief.

An Ebendenselben.

Arten des Komischen.

— Da selbst zu der Auffassung des Komischen Verstand gehört, so muß es nothwendig mehrere Arten und Grade desselben geben; denn der Verstand ist in den verschiedenen Menschenklassen verschieden. Dem Ungebildeten sind die Feinheiten der höhern Komödie unmerklich; er versteht sie nicht: wie sollte er darüber lachen? Dem Gebildeten erlaubt die Plumpheit eines niedrigen Possenspiels nicht, das Vergnügen mit der rohern Menge zu theilen. Wie sollte diese das Lächerliche in den Verlegenheiten des Alceft in Moliere's Misanthrope fühlen, da er keinen Sinn für die feinen Fehler in Handlung und Betragen, so wie für die Urtheile über dieselben in den höhern Zirkeln hat. Der feiner gebildete Mensch kennt zwar oft die Denkungsart, die Handlungsweise und die Sitten der niedern Volksklassen; aber ihre

groben Plumpheiten beleidigen seinen eklern Geschmack.

Sie müssen das aber nicht so verstehen, als wollte ich das niedrig-Komische oder gar das Groteske aus vornehmer Sprödigkeit von der Schaubühne verbannt wissen. Wie weit ich entfernt bin, dagegen ungerecht zu seyn, können Sie aus dem ersehen, was ich vor einiger Zeit darüber an Ihre Julie geschrieben habe. *)

Man könnte vielleicht zu dem Gedanken verleitet werden, wegen ihrer gemeinschaftlichen Karikatur die groteske Komödie der Neuern für die alte Komödie der Griechen zu halten. Allein, bey aller ihrer Aehnlichkeit durch ihre Uebertreibung und durch ihre grotesken Masken unterscheiden sie sich doch durch sehr bedeutende Züge von einander. Eine flüchtige Uebersicht der Schicksale und Veränderungen des komischen Theaters von seinem Entstehen bis auf unsere Zeiten, wird Ihnen dieses klar machen.

So sehr unserm heutigen Geschmacke, zumahl in den höhern Ständen, die wilden derben Darstel-

*) E. Th. 2. Br. 98. S. 291. 292.

lungen in den Werken des Aristophanes, den einzigen vollständigen Ueberresten der alten Komödie, mögen anstößig seyn, so kann man ihnen doch eine starke komische Kraft nicht absprechen, und wir können es begreifen, welche gewaltige Wirkung sie auf den ungeheuern Haufen eines leichtsinnigen, lachlustigen, dem Hange zum Spotte hingegebenen Volkes machen mußten, zumahl da viele davon die oft, wenigstens von einer oder der andern Partey, beneideten und gehaßten Gegenstände ihres Gelächters täglich vor Augen sahen, und an ihren Handlungen ein so nahes Interesse nahmen.

Da Alles auf diese Wirkung berechnet war, so kam es dem Dichter vorzüglich darauf an, die Personen in dem stärksten komischen Lichte darzustellen. Dazu griff er nun zu allen Mitteln, die ihm die Zeitumstände und der ausgelassenste, schonungsloseste Witz und die übermüthigste Laune an die Hand gaben. Seine Personen erschienen in der niedrigsten Verächtlichkeit; sie wurden, insonderheit in den Chören, durch groteske Masken von Vögeln, Wespen und dergleichen, den Zuschauern vorgeführt, und diese hatten nichts dagegen, ihre Demagogen, Feld-

herren, Philosophen dem Gelächter Preis gegeben zu sehen, da sie sich es gefallen ließen, sich selbst in der Gestalt eines albernen Gesellen, als personifizirter Demos, aus vollem Halse zu belachen. Selbst die Obscönitäten, die unsern Geschmack in den Aristophanischen Komödieen empören, waren ihnen recht.

Die Handlungen und Sitten der Personen, die in ihrem öffentlichen Leben bey aller ihrer Schlechtigkeit, noch eine Art von Größe hatten, wurden auf der Bühne in die verächtlichste Niedrigkeit travestirt. Der Demagoge, der das Volk durch Schmeicheleyen, Verheißungen von auszutheilender Beute bestach, war ein schlauer, habsüchtiger Sklave, der seinen kindischen und gefräßigen Herrn, den albernen Demos, durch Würstchen und andere solche Leckerbissen zu gewinnen suchte. Sie sehen hieraus, von welchen Mustern Aristoteles seine Theorie der Komödie abgezogen hatte, wenn er es zu ihrem wesentlichen Charakter machte, daß sie die Menschen schlechter darstelle, als sie in der Wirklichkeit sind.

Diese Manier der alten Komödie ließ nun, wie sich begreifen läßt, weder Charaktere noch eine plan=

mäßige Haupthandlung zu, eine Handlung, die ihren Knoten und ihre Entwickelung hat; wenigstens konnte sie beyder entbehren. Es war ihr nicht darum zu thun, dem Verstande zu gefallen, und, es sey durch einen zusammenhängenden Plan, oder durch wohlgezeichnete und richtig durchgeführte Charaktere, belehrend zu unterhalten; sie wollte anhaltendes Lachen erregen: und dazu waren die von ihr gewählten Mittel für die muthwillige Sinnlichkeit ihrer Zuschauer allerdings die besten; sie waren den Zuschauern, für die der Dichter sie bestimmte, vollkommen angemessen.

Die Stücke des Aristophanes wurden während des peloponesischen Krieges in Athen aufgeführt — in einer Periode, wo das verwilderte soldatische Publikum die feinern Schönheiten eines Menander und Moliere nicht hätte fühlen können. Die widerspenstige Aufmerksamkeit solcher Zuschauer mußte durch wirkliche, anstatt eingebildeter Personen, durch wahre, anstatt erdichteter Begebenheiten, durch unmittelbaren und besondern Rath über den gegenwärtigen Zustand der Angelegenheiten, anstatt allgemeiner Lehren der Weisheit und Tugend

erregt werden. Grobe Possen mußten zum Lachen nöthigen; das feine Lächerliche vermag solchen Zuschauern selten ein Lächeln abzulocken; sie können nur durch das Beißende einer persönlichen Invektive afficirt werden, den Pfeilen einer allgemeinen Satyre bleiben sie undurchdringlich.

Diese Komödie erfodert ihr eigenes Genie, und das besaß Aristophanes in hohem Grade. Mit dem ganzen Geiste seiner Mitbürger aus gleichem Stoffe geformt, nur durch Witz, Verstand und Dichtertalent über sie hervorragend, wurde er der Schöpfer von komischen Dramen, die ihrem gemeinschaftlichen Hange und Geschmacke in gleichem Maaße zusagte. So weit wir auch von seinen Zeiten abstehen, und so wenig wir alle Schwänke und Anspielungen auf die Tagesgeschichte seiner Stadt in ihrem kleinsten Detail deuten können, so ahnden wir doch das Verdienst seiner Werke in ihren großen Massen. Wir sehen, daß sie Ergüsse einer hinreißenden, mit Witz und Laune durchdrungenen und oft übersättigten Begeisterung sind. Der Taumel seines muthwilligen Rausches treibt ihn durch alle regellosen Gänge seines komischen Labyrinthes fort,

und er kann sich der Gewalt dieses Taumels unbesorgt und sicher überlassen, da er weiß, daß er seine gleichgestimmten Zuschauer unfehlbar mit sich fortreißen wird.

So müssen wir die alte Komödie zu Athen betrachten, wenn wir ihr wollen die Gerechtigkeit widerfahren lassen, die sie verdient. Sie mit dem Maaßstabe des nüchternen Gemüths unsers Zeitalters messen, würde uns zu irrigen, einseitigen und ungerechten Urtheilen verleiten. Die alte Komödie der Griechen war ganz lyrisch; sie war aus lyrischen Spottgesängen eines gedrängten Haufens roher Landleute hervorgegangen. Von diesem Ursprunge erhielten sich noch die Spuren in ihrem lyrischen Chore, aus dem nach und nach die einzelnen Schauspieler hervorgetreten waren, um den ersten Versuch eines komischen Schauspiels zu bilden. Diesem war nun der gesellschaftliche und politische Zustand in der eben erwähnten Periode so glücklich angepaßt, daß die Komödie ihrem ursprünglichen Wesen noch immer nahe genug bleiben konnte, selbst nachdem ihr Genies, wie Aristophanes, einen höhern Geist eingehaucht hatten.

Mit den Fortschritten der Cultur, und der Umgestaltung des gesellschaftlichen Lebens, die eine Folge politischer Revoluzionen war, mußte das Alles völlig anders werden. Die wilde Demokratie war verschwunden, und hatte einer beschränkendern, aber ruhigen und nicht so begeisternden Staatsverfassung Platz gemacht; die politischen Händel durften nicht mehr auf dem Theater erscheinen, Gesetze und Sitten hatten gegenseitige Schonung und Achtung der Personen herbeygeführt; die Sokratische Philosophie war zu allen Ständen durchgedrungen; der Dichter mußte anstatt in komischer Begeisterung ergossener Schauspiele mit Verstand gebildete auf das Theater bringen, er mußte seinem Werke einen Plan geben, in dem er eine regelmäßige poetische Handlung entwickelte; er mußte endlich anstatt persönlicher Darstellungen allgemeine Charaktere auf der Bühne vorführen, und dazu gab dem Menander sein Studium der Moralphilosophie unter einem Lehrer, wie Theophrast, dem Verfasser der noch geschätzten moralischen Charaktere, den mit Kunstsinn bearbeiteten Stoff.

So entstand die neuere Komödie. Diese mußte

nun eine von der alten ganz verschiedene Gestalt annehmen. Sie mußte eine Charakterkomödie seyn, weil sie alle persönliche Darstellungen vermeiden sollte; sie mußte der Tragödie ihre regelmäßigen Plane nachahmen, weil sie den Zuschauer für den Verlust der Vergnügung seiner wilden Sinnlichkeit durch einen höhern Genuß des gebildetern Verstandes entschädigen sollte; sie mußte endlich den Chor von ihrer Bühne verbannen, nicht bloß deßwegen, weil sie ihre poetische Handlung aus dem Privatleben nahm, und folglich größtentheils innerhalb der Mauern eines Bürgerhauses spielte, sondern ganz vorzüglich, weil sie nicht mehr lyrisch war.

Sie sehen, daß unser heutiges Possenspiel, und selbst die italiänische Komödie, mit ihren grotesken Masken mit der alten griechischen Komödie nichts gemein hat, sondern daß selbst alle diese komischen Kleinigkeiten unserer Schaubühne zu der neuern Komödie gehören.

Sie unterscheiden sich unter einander durch die Wichtigkeit ihrer Handlung und durch die Würde ihrer dramatischen Personen. —

Einhundert und sechsundneunzigster Brief.

An Ebendenselben.

Arten des Komischen.

Das Hohe. Das Niedrige. Das Possenspiel. Charakterkomödie. Intriguenkomödie.

— Ich knüpfe den Faden meiner Betrachtungen über die verschiedenen Arten des Komischen da wieder an, wo mich in meinem letzten Briefe der Stundenschlag der Mitternacht ihn abzureißen nöthigte.

Wir würden jetzt unsere Komödie ganz aufgeben müssen, wenn wir das niedrig-Komische, bis auf das Possenspiel, wo es im höchsten Grade herrscht, von unserer Bühne verbannen wollten. Wir würden durch diese gravitätische Strenge unserm eigenen Vergnügen schaden, indem wir uns aus Ehrbarkeitspedanterey den Kreis der Gegenstände verengten, worin wir hoffen können, durch ein kräftiges Lachen erschüttert zu werden. Dieses Lachens haben wir uns auch nicht zu schämen, da

unter den Alten Plautus und unter den Neuern Moliere, ein so großer Meister in der hohen Komödie, sich nicht geschämt haben, sich bis zu dem Possenspiele herabzulassen.

Die neuere Komödie hat so schon eine solche Menge von Schwierigkeiten, daß wir nicht Ursach haben, dem komischen Dichter sein Geschäft noch schwerer und seine Arbeit saurer zu machen. Man hat diese Schwierigkeiten so gut gefühlt, daß man sich von der Seltenheit guter Komödieen von der höhern Gattung, in der Verzweiflung keinen bessern Grund hat angeben können, als daß man behauptet hat, die großen Meister, insonderheit Moliere, haben alle Gegenstände, selbst bey einer so witzigen und spottlustigen Nazion, wie die französische, nicht allein erschöpft, sondern auch die gute Gesellschaft von allen ihren Lächerlichkeiten völlig geheilt.

Man muß gestehen, daß an dieser Behauptung allerdings etwas Wahres ist, nämlich das, daß der Gegenstände, die auf dem Theater eine kräftige Wirkung thun, nachdem sie so große Meister behandelt haben, beträchtlich weniger geworden sind,

und daß die lächerlichen Fehler, wenn sie auch nicht aus dem Innern der Herzens, doch aus den feinern Gesellschaften gewichen sind, und sich von der äußern abgeschliffenen Oberfläche des Menschen in die Tiefen der Seele zurückgezogen haben.

Schon diese Bemerkungen machen es begreiflich, daß die höhere Komödie immer schwerer, und die Versuche in dieser Gattung immer seltener werden müssen, indeß unser Zeitalter an Werken der tragischen Kunst nicht arm ist. Wenn wir auf die erste Quelle dieser Erscheinung zurückgehen wollen, so finden wir sie in dem wesentlichen Unterschiede beyder Gattungen. Die Komödie ist eine mimische Darstellung der gegenwärtigen Sitten; die Tragödie ist ein ideatisches Werk, und ihre Sitten sind entweder heroische, oder sie stellt uns die tragischen Wirkungen der Leidenschaften dar. In den gebildetern Ständen haben aber, wie ich eben bemerkt, die Sitten unserer Zeit durch die gestiegene Cultur einen großen Theil ihrer komischen Kraft verloren. Vermöge der Entfernung des heroischen Zeitalters, worin die Sitten der Urwelt nur schwach zu uns herüberschimmern, ist es dem tragischen Genie ver-

gönnt, sich ganz seiner Dichtungskraft zu überlassen; Alles kömmt ihm auf eine interessante poetische Handlung an. Bey dieser kommen die Sitten wenig in Betrachtung; ihre Bestandtheile können durch die Leidenschaften allein herbeygeführt werden; die Leidenschaften des Menschen sind aber in allen gesellschaftlichen Zuständen, von dem rohesten bis zu dem gesittetsten, immer dieselben. Wenn sie in diesem bey geringen Anlässen oft zu schlafen scheinen, so wachen sie bey großen wieder auf, und stürmen in jedem gesellschaftlichen Zustande mit gleicher Heftigkeit hervor.

Bey dieser Dürftigkeit des komischen Stoffes war es zu erwarten, daß die Dichter nach neuen Hülfsquellen umhersuchen würden. Sie sahen nach Oben und nach Unten. In den niedern Ständen hat sich von jeher das Lächerliche unverkümmert erhalten; denn ihre Sitten haben durch Abglättung in der feinern Gesellschaft nichts von ihrer Natürlichkeit verloren. Ihre Lächerlichkeiten zeigen sich mit der unverstellten Offenheit und zugleich mit der komischen Kraft, mit der sie in dem Possenspiele erscheint. Das Nämliche läßt sich von allen Stän-

den sagen, zu denen die Verfeinerung noch nicht hindurchgedrungen ist. Dahin gehören die kleinen Landstädte, die, mit den Sitten der Hauptstadt nicht bekannt, sich mit einer l[illegible]kischen Nachahmung derselben, wie in den deutschen Kleinstädtern, eine abderitische Wichtigkeit zu geben glauben. Ob diese gutmüthigen Schwachheiten von einem edlern Gefühle sehr belacht werden können, steht dahin; die Erfahrung ist dagegen.

Man kam auch endlich auf den abentheuerlichen Gedanken, die komischen Personen der hohen Komödie in den höchsten Ständen zu suchen, und Könige auf die komische Bühne zu bringen. Mit diesem kleinlichen Mittel glaubte Fontenelle seiner trockenen komischen Ader zu Hülfe zu kommen. Es gelang ihm aber nicht; er fand weder Beyfall noch Nachfolger, und er ist der Einzige auf dieser unglücklichen Laufbahn geblieben. Er ging von einer Theorie aus, die ihn, wie alle durch leere Spekulazionen ausgesponnene Theorieen zu thun pflegen, auf eine verfehlte Praxis führte. Haben die Könige nicht auch ihre Lächerlichkeiten? dachte er. — Ich kenne nur Eine, die sie vor den Privatpersonen vor-

aus hätten — die Liebe der Schmeicheley; — und damit möchte der Dichter wohl nicht weit reichen. — Ferner: haben sie nicht auch ihr Privatleben? — Das ist es gerade, was ihnen fehlt; und eben weil es ihnen fehlt, können ihre Handlungen, wenn sie bey Privatpersonen auch noch so lächerlich seyn würden, doch bey ihnen nie lächerlich werden. Alle ihre Handlungen sind zu wichtig durch ihren Einfluß auf ihre Unterthanen. Denn der Wahnsinn der Könige wird, wie Horaz sagt, von den Archivern gebüßt. Sie können also kein Lachen, sie können nur schmerzhafte Empfindungen erregen; denn sie haben zu ernsthafte Folgen. Fontenelle ist daher auch beständig genöthigt, unsere Idee von der Wichtigkeit seiner Monarchen herabzustimmen, und sie von ihrer Macht und Majestät zu entkleiden, ehe er sie zu wahren komischen Personen machen kann. Sein gewöhnlicher Kunstgriff ist, daß er sie aus dem gemeinen Stande nimmt, aus dem sie in der Folge auf den Thron erhoben werden, aber die Krone nicht eher als am Ende des Stücks erhalten, und daß er die Scene nach Griechenland ver-

setzt, um sie mit gemeinen Bürgern, anstatt eines hohen Adels, umgeben zu können.

Zwischen diesem niedrigsten und höchsten Stande liegt nun das Gebiet des gebildeten Mittelstandes in einer gleichen Entfernung. Daß nun Moliere und selbst Destouches und Regnard dieses schon nicht weite Gebiet noch mehr beengt haben, ist allerdings unleugbar. Das beweisen selbst die glücklichsten Versuche einiger Dichter, die hohe Komödie auf der französischen Bühne zu erhalten. Sie haben theils noch fortgefahren, Charakterstücke auf das Theater der höhern Komödie zu bringen, theils wieder ihre Zuflucht zu den alten Intriguenstücken genommen. Die erstern sind aber mit so blassen Farben und so verwischten Umrissen gemahlt, daß sie dem Auge nicht sichtbar genug sind, um nur mit einiger komischen Kraft auf den Zuschauer zu wirken. Das merkt man nicht auffallender, als an den besten Stücken des Collin d'Harleville, eines der vorzüglichen komischen Dichters des neuesten Theaters. Sein Optimiste und seine Chateaux en Espagne sollen ein Paar lächerliche Charaktere

darstellen. Wer kann aber über die gutmüthige Schwachheit eines Menschen lachen, der, ohne in das Niedrige von Voltaire's Pangloß im Candide herabzusinken, Alles in der Welt in einem heitern Lichte sieht; oder sich mit dem harmlosen Zeitvertreibe, Luftlöcher zu bauen, mit gleicher Gutmüthigkeit in einer frohen und sorgenlosen Stimmung erhält.

Das, was die besten komischen Dichter, von Plautus und Terenz bis auf Corneille und Moliere, den feinern Lachlustigen, so auszeichnend empfehlen, sind die großen allgemeinen und allbekannten Charaktere, die sich in groben Zügen und mit breiten Massen dem Auge darstellen, und aus denen Situazionen hervorgehen, die dem Ernsthaftesten ein unwillkührliches wohlthuendes Lachen abnöthigen. Dergleichen sind der Lügner des Corneille, der Geitzige, der Heuchler, die gelehrten Frauen, die Precieuses ridicules des Moliere. Dergleichen echtkomische Charaktere sind es vorzüglich, die die alten Komiker ihren spätern Nachfolgern weggenommen, und wodurch sie ihnen

ihr Geschäft erschwert haben, indem sie ihnen höchstens das Verdienst übrig lassen, ungefähr wie in den Verbildeten die Precieuses ridicules, die alten Hauptcharaktere mit den Lokalfarben der neuern Zeit aufzufrischen. —

Einhundert und siebenundneunzigster Brief.

An Ebendenselben.

Episches Gedicht.

— Von dem epischen Gedichte, mein lieber Drivers, werde ich Ihnen nur wenig nachzuholen haben. Es ist, wie das eigentliche dramatische, die Darstellung einer poetischen Handlung, und Alles, was wir von dieser bereits mit einander abgehandelt haben, gilt auch von dem epischen. Beyde können daher nur in ihrer Form von einander verschieden seyn. In dem Drama wird die Handlung den Augen des Zuschauers selbst dargestellt, in dem epischen hört er den Dichter, und glaubt ihm das, was er von ihm hört.

Was diese Verschiedenheit der Form auf das Gedicht selbst für einen Einfluß habe, darüber habe ich bereits Ihrer Julie etwas geschrieben.*)

*) Th. 4. Br. 181. S. 123. 124.

Aber nun sind die epischen Gedichte selbst wieder, theils nach ihrem Umfange, theils nach ihrem Zwecke und ihrer Hauptwirkung, theils nach der Größe und Wichtigkeit der Handlung und der handelnden Personen, verschieden. Die, welche einen geringern Umfang haben und eine kleinere Handlung darstellen, nennen wir Erzählungen, und zu diesen gehören auch die Novellen der Spanier und Italiener und die Mährchen. Diese letztern unterscheiden sich noch von den erstern durch die eigenthümliche Natur, zu der ihre Handlung gehört. Denn das Mährchen ist die Erzählung einer Handlung in einer übernatürlichen Welt und unter übernatürlichen Personen. Dieses würde indeß nur das eigentliche Mährchen seyn. Wir können aber in einem weitern Sinne noch alle die Erzählungen dazu rechnen, die keine weitere Beglaubigung haben, als daß sie in vieler Menschen Munde sind, und höchstens von einem ungebildeten Volke und in unsern Kinderstuben für wahr gehalten werden; dadurch würden sie sich hinlänglich von den Erzählungen unterscheiden, die auch wahr und glaubwürdig beurkundet seyn können. In dieser

Rücksicht können die bekannten Contes arabes, persans, tartares etc. Mährchen genannt werden; sie können es aber auch wegen des Uebernatürlichen, das sie enthalten; da es augenscheinlich gerade dieses Uebernatürliche ist, was sie dem kindischen Verstande anziehend macht. Wollten wir in dieser Unterscheidung noch weiter gehen, so könnten wir noch die Legenden, wie man sie seit einiger Zeit genannt hat, dem Mährchen an die Seite stellen, von denen sie sich durch das christliche Wunderbare ihrer Handlung unterscheiden.

Zu denjenigen epischen Gedichten, welche einen weitern Umfang haben, gehören die Epopöe und der Roman. Ich begreife unter der Epopöe, die ursprünglich eine Handlung aus der idealischen, übernatürlichen und heroischen Welt enthielt, auch diejenigen epischen Gedichte, die eine große mimische Handlung darstellen, wie Voltaire's Henriade und Lukans Pharsalia. *)

Der erste Unterschied, den die Verschiedenheit des Zwecks in das epische Gedicht bringt, besteht

*) S. Th. 4. Br. 187. S. 172.

darin, daß es entweder Belehrung oder Vergnügen wirken soll. Im erstern Falle ist es ein allegorisches Gedicht, wie Spensers Feenkönigin, oder ein solches, in welchem Eine oder mehrere Lehren durch eine poetische Handlung anschaulich gemacht werden. Ich zweifele, ob diese Art von Gedichten sehr gehäuft oder sehr lang ausgesponnen werden dürfen; denn die Handlung ist darin immer der Lehre untergeordnet, und die Lehre soll in der Handlung dargestellt werden. Es ist aber gewiß nicht leicht, auf diesem Wege einer Handlung das höchste Interesse, und einer Lehre das nöthige Licht zu geben.

Ist der Zweck des epischen Gedichts und die Hauptwirkung Vergnügen, so ist es bald scherzhaft bald ernsthaft, bald lustig bald rührend, bald komisch bald tragisch; denn es wird entweder rein-angenehme, oder vermischte Empfindungen erregen. Wir haben daher scherzhafte und ernsthafte, komische und tragische Erzählungen, und ein ernsthaftes und komisches Epos.

Zu dem Charakter des eigentlichen Epos kömmt noch, außer seinem größern Umfange, die Größe

und Wichtigkeit seiner Handlung und seiner Personen. Beyde gehören entweder in das heroische Zeitalter der Urwelt, oder in die Zeit der romantischen Fabelgeschichte, oder in die Geschichte der neuern Zeiten, und sind daher entweder eine heroische oder romantische Epopöe, wie die Iliade, die Aeneide und das befreyete Jerusalem, oder ein historisches Epos, wie Voltaire's Henriade, oder Lukans Pharsalia. Sollten Sie mich fragen, wohin ich Miltons verlornes Paradies und Klopstocks Messiade rechne, so muß ich antworten, daß ich sie in die Klasse der romantischen Epopöen setze; denn ihre Handlung gehört augenscheinlich in die übernatürliche Welt der modernen idealischen Natur.

In dieser Idealität der romantischen Natur kann es aber mehrere, ziemlich weit von einander abstehende Grade geben. Wie weit verschieden ist sie im Tasso und im Klopstock! Hier sind die beyden äußersten Punkte, zwischen denen Milton in der Mitte steht. In dem befreyeten Jerusalem sind die handelnden Personen insgesammt bloße Menschen, in der Messiade wird die Haupthandlung größ-

tentheils im dem Uebersinnlichen ausgeführt; der Held des Gedichtes ist selbst ein übersinnliches Wesen. Wenn wir aufrichtig seyn wollen, so müssen wir gestehen, daß wir, so oft wir bloß dem Interesse der Handlung nachgehen, eher nach dem Tasso, als nach der Messiade griefen, und in der Messiade lieber die Gesänge aufsuchen, wo wir Menschen handeln sehen, als solche, die uns in das Uebersinnliche führen. Ich sage: Wir, die wir uns doch der reinsten und höchsten Bewunderung des Sängers der Messias bewußt sind, und seine überirdischen Empfindungen mehr als viele andere nachempfinden können. Ich kann es daher begreifen, wie die Messiade von den Engländern nicht so, wie von uns hat bewundert werden können, da doch unser Klopstock ihrem Milton so nahe verwandt ist; denn die Hauptperson seines Gedichts ist ein Mensch, und selbst in seinem Himmel geschieht Alles menschlicher Weise; obgleich aus der Vermischung des Himmlischen mit dem Irdischen so manche Unreimlichkeit entsteht.

Es ist vielleicht nicht unnütz, wenn wir die Natur der Epopöe tiefer erforschen wollen, daß wir sie mit der Tragödie vergleichen. Daß die Epopöe ein

episches oder erzählendes Gedicht, die Tragödie hingegen ein Drama ist, ist der erste auffallendste Unterschied derselben. Man hat aber noch einen andern hingefügt, der von ihren verschiedenen Hauptwirkungen hergenommen ist. Die Tragödie soll nämlich bloß Furcht und Mitleid, die Epopöe auch Bewunderung erregen. Nun ist man aber auf die Frage gestoßen: warum das die Epopöe nicht bloß kann, sondern auch soll, die Tragödie hingegen nicht. Diese Frage hat die Theoristen, und selbst die besten, in nicht geringe Verlegenheit gesetzt.

Die meisten haben sich damit geholfen, daß sie dieses Vorrecht der Epopöe aus ihrem Umfange hergeleitet haben. Die Tragödie ist auf eine kürzere Dauer eingeschränkt, und sie hat also nicht Raum genug für die Darstellung des Erhabenen, welches Bewunderung erregt; der Umfang der Epopöe hingegen ist nur durch die Grenzen eingeschränkt, welche ihr die Dauer ihrer Handlung vorschreibt, mit der die Unterhaltung des Interesse bestehen kann, er mag übrigens so weit seyn, als er will.

Zuvörderst ist aber hier zu fragen: ist dem wirklich so? schließt die Tragödie das Erhabene von ih-

ren Gegenständen und die Bewunderung von ihren Wirkungen nothwendig aus? Mir scheint es nicht; denn ich finde in den größten Meisterwerken der ältern und neuern Schaubühne erhabene Gegenstände, und also Gegenstände, die Bewunderung erregen. Ist die heroische Resignazion des Herkules in den Trachinerinnen, ist der hohe Patriotismus des ältern Brutus in Voltaire's Trauerspiele nicht erhaben, und erregten sie nicht Bewunderung?

Mir scheint es, man habe hier einen Umstand übersehen, der die Sache auf einmahl entscheidet. Die Tragödie darf nämlich Bewunderung erregen durch die innere Erhabenheit ihrer Personen, durch ihre Gesinnungen und Handlungen; die Epopöe darf es auch durch die äußere Erhabenheit, oder durch die Erhabenheit äußerer, von ihren Personen verschiedener Gegenstände. Sie darf durch die Schilderung eines tiefen mordenden Schlachtgewühls, eines Ungewitters, das Feuerströme aus düstern ungeheuern Wolkenmassen von dem Himmel schüttet, eines Sturmes, der das Meer von Abgründen zu brausenden Wassergebirgen aufregt, schreckenvolle Bewunderung wirken. In allen diesen erhabenen Be-

schreibungen ist es der erzählende Dichter, der redet, und dieser verschwindet gänzlich in einer Darstellung, worin man die handelnden Personen sieht und hört. Wir müssen also die Verschiedenheit der Empfindungen, welche das Epos und die Tragödie wirken soll, zuletzt allein in der Verschiedenheit ihrer Form suchen.

Man hat auch Ossians Gedichte, Fingal und Temora zu den Epopöen gerechnet; sie haben aber mit den griechischen Werken dieser Gattung nichts gemein, als ihre poetische Handlung. Ihre einförmige, gestaltlose, von der schönen griechischen so verschiedene Mythologie spricht gewiß die Saiten eines fühlenden Herzens an, so wie man ihren dumpfen, klagenden Ton nicht ohne Vergnügen hört, wenn die Monotonie ihrer trüben, düstern Farben nicht auf die Dauer das Gefühl endlich niederdrückt. Das ist indeß vielleicht mehr die Schuld ihres englischen Uebersetzers, als der kaledonischen Sänger. Diese Gedichte waren ursprünglich einzelne Gesänge, wie die schottischen Balladen und die spanischen Romanzen, in denen die Geschichte des Fingal, wie in den alten Romanzen die Ge-

schichte des Cid, zerstreuet war, und die, wenn sie ihre höchste Wirkung thun sollen, nicht gelesen, sondern gesungen werden müssen, die aber Macpherson mit nicht sehr feinem Geschmacke in Ein Ganzes zusammengefügt, und einer prosaischen Uebersetzung zum bloßen Lesen vorgelegt hat.

Daß die Epopöe das Sylbenmaaß nicht entbehren kann, liegt schon in der hohen Wichtigkeit und Größe ihrer poetischen Handlung. Diese erfodert große Charaktere, große Gesinnungen und Kräfte, wichtige Begebenheiten und Handlungen. Alle ihre Bestandtheile, wenn sie mit einander harmoniren sollen, müssen idealisch seyn, und also auch ihre Sprache; und diese ist es durch Vers und Gesang. Die Bilder großer und idealischer Gegenstände begeistern den Dichter; die Begeisterung ist aber ein leidenschaftlicher Zustand, und in einem solchen Zustande ergießt sich die Seele in die schöne sinnliche Natursprache des Verses und des Gesanges. Daß zu dieser schönen Natursprache der feyerliche Hexameter, wegen der Mannichfaltigkeit seiner Sylbenfüße und wegen des Umfanges seines Rhythmus, unter allen Versarten am besten stimmt, läßt sich aus

dem Gefühl der Bewunderung, welche die Epopöe erregt, leicht begreifen; denn die Bewunderung ist eine feyerlichste Empfindung, und der Hexameter ist der feyerliche Vers. Das bestätigt auch die Erfahrung; denn alle Versuche, den Homer in elfsylbige Jamben zu übersetzen, sind bekanntlich verunglückt.

Man hat noch gefragt, wo der Epopöendichter seine Erzählung anfangen solle; ob er von der ersten Begebenheit, an die sich alle folgenden knüpfen, ausgehen müsse, oder ob er mitten in die ganze Verkettung der poetischen Handlung eingreifen könne? Die Natur der Sache entscheidet hier nichts, und wir haben große Beyspiele für beyde Methoden. Homer beginnt seine Iliade mit der ersten Veranlassung des Zornes des Achilles, mit dem Zwiste zwischen dem jungen Helden und dem Agamemnon; in der Odyssee und in Virgils Aeneide sehen wir den Ulysses und den Aeneas bereits auf ihrer Seereise, ohne zu wissen, was sie dazu genöthigt hat; das erfahren wir erst durch ihre eigene Erzählung an dem Hofe des Königs der Phäaken und der Dido. Der Dichter muß also das Recht behalten, einen von beyden Planen

zu wählen, den er der Klarheit und dem Interesse seines Werks für den angemessensten hält.

Seine Urtheilskraft wird ihm am besten sagen, von welchem Punkte er ausgehen soll, um den Knoten und die Entwickelung der Handlung in das vortheilhafteste Licht zu bringen. Virgil läßt seinen Aeneas zuerst an dem Hofe der Dido auftreten. Hier knüpft sich der Knoten durch die Liebe der Dido, welche die rührende Erzählung seiner Unglücksfälle entflammt. Wie wahr ist dieser Gang der Leidenschaft, und wie fein und tief ist er dem menschlichen Herzen abgemerkt! In der Iliade lag hiernächst der Knoten in dem Anfange der Handlung; Homer konnte also mit dem anheben, was ihn knüpfte; in der Odyssee entwickelte sich die Handlung bei seiner Ankunft an dem Hofe des Alcinous; an diese knüpfte sich ihr Ausgang, seine Rückkunft in sein lange ersehntes Ithaka. Es ist kein geringer Gewinn für den Dichter, wenn ihm die Verkettung seiner poetischen Handlung die Wahl dieses letztern Planes empfiehlt. Denn wie sehr steigt nicht das Interesse der Erzählung seiner Unglücksfälle, wenn sie aus dem Munde des Leidenden selbst kommt,

und welche lebendige Bewegung erhält sie, indem sie sich in die dramatische Form kleidet!

Das komische Epos soll Lachen erregen. Das kann es nicht anders, als durch den sehr sinnlichen Gegensatz seiner Bestandtheile. Hier kann nun der Dichter einen doppelten Weg einschlagen: er kann eine kleine, unwichtige Handlung mit aller Größe und mit allem Pompe der Form und der Einkleidung vergesellschaften, oder er kann eine an sich wichtige Handlung durch herabgewürdigte Personen, durch possierliche Bilder, durch eine gemeine Form, durch eine ungebildete Sprache erniedrigen. Man könnte das Erstere am besten die komische Epopöe, und das Letztere das bürgerliche komische Epos nennen; denn jenes steht der heroischen Epopöe gegenüber, dieses dem bürgerlichen Epos. Jenes erhält seine komische Kraft durch seine Einkleidung in alle epische Wunder, in seine feyerliche Sprache und in seine idealische Uebernatürlichkeit, dieses durch den Gegensatz der Niedrigkeit seiner Personen, ihrer Sitten und Sprache mit der Form und der Wichtigkeit der Handlung.

In Frankreich ist Boileau noch immer der er-

ste komische Epopdendichter, und sein Lutrin ist noch von keinem übertroffen. Er hat es mit allen hohen Schönheiten der epischen Poesie ausgestattet, zu denen Pope, den die Deutschen zu ihrem Muster genommen haben, noch die Wesen einer phantastischen übernatürlichen Welt, Sylphen und Gnomen, aus der Philosophie des berühmten Theosophen Theophrastus Paracelsus, hinzugefügt hat, die bey uns Zachariä und Dusch in ihr Schnupftuch, in ihren Schoßhund 2c. aufgenommen haben. —

Einhundert und achtundneunzigster Brief.

Der Herr v. Rößler an seine Tochter.

Der Roman.

— Ich soll Dir sagen, meine Julie! was ein Roman ist? denn Du hast ganz richtig gerathen, daß dieser zu der Gattung des epischen Gedichts gehört. — Mit dieser Frage hättest Du Dich an Keinen unglücklicher wenden können, als an mich. In meiner Jugend lasen die beschäftigten Leser gelehrte Schriften und die müßigen Andachtsbücher; und jetzt ist für mich das Alter des Romanenlesens vorüber. Ich sollte also die Frage vielmehr an Dich thun. Allein Du scheinst Prosa zu sprechen, ohne zu wissen, was Prosa ist? Man kann also etwas alle Augenblicke thun, eine Sache den ganzen Tag in den Händen haben, ohne sie bestimmt charakterisiren zu können. Du siehst alle Tage Wasser, Du trinkst es, Du wäschest Dich damit; aber was ist Wasser? — Das

kann Dir nur der Naturforscher sagen, und es steht dahin, ob Du seine gelehrte Beschreibung begreifst.

Doch Du hast versucht, es mir zu sagen, und Deine Beschreibung ist doch noch immer besser, als sie in manchem andern Kopfe seyn mag. Denn wie viele denken sich unter einem Romane ein Buch in Toilettenformat, mit Ungerschen Lettern gedruckt, und mit niedlichen Kupfern und Vignetten verziert. — Du sagst zuvörderst: ein Roman ist eine erdichtete Geschichte.

Allein eine Geschichte wird dadurch noch kein Roman, daß sie erdichtet ist; denn sonst müßte jede etwas ausführliche Lüge, wie z. B. die Lüge eines gewissen Betrügers, der sich Psalmanazar nannte, und eine erdichtete Beschreibung von der Insel Formosa bekannt machte, ein Roman seyn. Du würdest aber übel ankommen, wenn Du sie in dieser Idee lesen wolltest; denn sie ist erschrecklich langweilig. Der Mensch war ein Abentheurer, der gern für einen Formosaner wollte angesehen seyn. Der Romandichter will Dich nicht betrügen, er giebt sein Werk für nichts anders als für eine Erdichtung aus.

Aber warum erdichtet er dann? — Darum, warum jeder Dichter dichtet: er will Dir die Zeit angenehm verkürzen. Dadurch wird sein Werk ein Kunstwerk; denn eine jede schöne Kunst will vergnügen; die Mahlerey durch ihre Gemählde, die Bildhauerkunst durch ihre Statuen, die Musik durch ihren Gesang. Du scheinst das selbst gefühlt zu haben; denn Du hast Deine Beschreibung um etwas anders gefaßt, und glaubst damit auszukommen, wenn Du sagst, daß ein Roman ein Kunstwerk ist, das in einer erdichteten Geschichte besteht, oder, eine erdichtete Geschichte, die uns die Zeit angenehm verkürzen soll. Freylich kömmt diese Idee der Sache um Vieles näher; denn ein Mensch, der kein Müßiggänger von Profession ist, liest die Romane zu seiner Erholung, und ein geistreicher Mensch, der sich erholen will, der will angenehm beschäftigt seyn.

Wir lernen den Menschen mehr aus seinen Erholungen, als aus seinen Arbeiten kennen. Die Arbeiten gebieten ihm die Nothwendigkeit, die Vergnügen wählt er sich, und in dieser Wahl folgt er

seinen Neigungen. Der Knabe läuft, springt, hauet, peitschet und spielt Krieg; das Mädchen schmückt seine Puppe; und so verrathen Beyde schon ihr Geschlecht als Kinder. In einem rohen Zeitalter ist Jagd, Spiel, Tournir und Trinken der einzige Zeitvertreib; jetzt liest man Romane.

Was ist aber der Zauber, der sie zu einem so anziehenden Zeitvertreibe macht? — Das Interesse der Geschichte, ihre natürliche Verwickelung und ihre wahrscheinliche Auflösung, die angenehmen oder schrecklichen Bilder, womit sie die Phantasie täuschen, die sanften oder heftigen Leidenschaften, womit sie die Saiten des Herzens berühren oder erschüttern.

Das Alles findet sich indeß auch bey andern Kunstwerken, die aus erdichteten Geschichten bestehen, und die wir doch nicht Romane nennen. Du hast Vossens Uebersetzung von Homers Iliade und Odyssee gelesen: enthalten diese Gedichte nicht auch eine interessante Geschichte, bald liebliche, bald erhabene, bald schreckliche Bilder; rühren sie das Herz nicht auch

bald mit sanften, bald mit schrecklichen Leidenschaften? Es sind aber Epopöen, Heldengedichte, und keine Romane. Du hast nun den Roman von der wahren Geschichte, Du hast ihn von den Lügen unterschieden; wie wirst Du ihn von dem Heldengedicht unterscheiden? —

Einhundert und neunundneunzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Der Roman.

Fortsetzung.

— Du glaubst also nun den Punkt genau getroffen zu haben, meine Julie! Es ist, als wenn ich Dich bey dem Schlusse meines letzten Briefes auffahren höre: Ha! das Heldengedicht ist in Versen, und der Roman nicht! und ich bin nicht recht sicher, ob Du nicht über Deinen armen Vater etwas mitleidig die Achseln gezuckt hast, daß er etwas nicht gesehen hat, das doch leicht zu sehen ist.

Ach! ich habe es wohl gesehen; ich habe es mir aber nicht wollen merken lassen. Denn freylich sind die Romane, die jetzt schaarenweise alle Jahre zwei Mahl auf die Leipziger Messe gebracht werden, alle nicht in Versen; und sie würden auch sonst nicht in so dichten Haufen auf einander folgen; denn die Verse, selbst die schlechten, möchten einem

Schöpfer des Benno von Elsenburg nicht so frisch von der Faust abgehen, als ein Benno von Elsenburg in holpricher Prosa.

Aber, mein Kind! so ist es nicht immer gewesen; denn vor Zeiten hat es auch Romane in Versen, ja, was noch schlimmer ist, Heldengedichte in Prosa gegeben. Wohin wollen wir Fenelons Telemach rechnen? er ist in Prosa; ist er aber ein Roman?

Ursprünglich war die Prosa so wenig ein Unterscheidungszeichen eines Romans, daß sie vielmehr gewöhnlich in Versen geschrieben waren. Der berühmte Roman de la Rose, den Guillaume de Lorris vor dem Jahre 1260 angefangen und Jean de Meun, genannt Clopinel, vierzig Jahr nachher vollendet hat, war in Versen geschrieben, und erst im Jahr 1480 übersetzte ihn Jean de Moulinet in Prosa.

Wie können wir also den Roman von dem Heldengedichte durch Prosa und Verse unterscheiden, wenn es Romane in Versen und Heldengedichte in Prosa gegeben hat?

Nun wärest Du also mit Deinem Rathen am Ende, da es immer nicht hat zureichen wollen? —

Ich muß also versuchen, ob ich Dir nicht etwa auf die Spur helfen kann. Es wird aber künftig in meinen Briefen etwas gelehrter aussehen; doch hoffe ich, daß wir uns einander verstehen sollen.

Zuerst müssen wir fragen: wie hat der Roman seinen Namen bekommen? Denn so werden wir erfahren, was er ursprünglich war, und wie er das geworden, was er jetzt ist.

Die Franzosen, von denen wir diese Gattung von Werken erhalten haben, benannten den Roman nach der Sprache, worin er geschrieben wurde, und das war die, welche man die Romanische, le Roman, nannte. Die Gallier, welche die ältesten Einwohner von Frankreich waren, hatten eine so große Idee von den Römern, die sie unterjocht hatten, daß sie es sich für die größte Ehre rechneten, für Römer zu gelten. Es schmeichelte sie daher nicht wenig, daß sie ihr Land das römische Gallien oder Romanien nennen konnten. Die Franken, die in der Folge Frankreich eroberten und ihm ihren Namen gaben, hatten die nämliche Schwachheit, so lange die Römer noch einige Spuren von ihrer alten Größe hatten, und die Franken noch Barbaren

genug waren, um die ausgearteten Römer bewundern zu können. So haben die Franken von je her Römer seyn wollen, und diese Romanomanie ist seit der Revoluzion wieder in ihnen erwacht. Sie nannten ihre Landessprache die romanische, und diese war also ein Gemisch von gallischen, fränkischen und lateinischen mehr oder weniger verdorbenen Wörtern. Das Ganze, das aus so ungleichartigen Theilen entstanden war, sahe keinem seiner Theile mehr ähnlich; denn diese hatten, wie die Elemente in der Natur, durch ihre Zusammenschmelzung viel von ihrer ursprünglichen Gestalt verloren.

Die Gelehrten behielten bey ihren Geschäften die lateinische Sprache bey, und daher blieb diese die Sprache, der man sich bey dem Gottesdienste und in den Gesetzen bediente. Die romanische Sprache war die Sprache der Ungelehrten, und das waren in diesen Zeiten Alle, die keine Geistliche waren, der Adel sowohl als das gemeine Volk; sie war so ungebildet, als die, welche sich ihrer bedienten, und hieß daher: le Roman rustique.

Als man endlich anfing, darin zu schreiben, — und das war, wie bei allen Sprachen, der erste

Moment, womit ihre Ausbildung begann, — da nannte man Alles, was darin geschrieben wurde, Roman. Der Roman hat also seinen Namen von der Sprache, worin er zuerst in Frankreich geschrieben wurde, und von da aus ist dieser Name zu uns gekommen. —

Zweyhundertster Brief.

An Ebendieselbe.

Der Roman.

Fortsetzung.

— Du hast Recht, wenn Du nicht begreifst, wie aus diesen unförmlichen Mißgeburten, die man ursprünglich Roman nannte, die schöne Gestalt hat entstehen können, die Dich jetzt so fesselt. Du möchtest nämlich gern wissen, wie daraus das schöne anziehende Gewebe von unterhaltenden Begebenheiten hat werden können. Der Weg, auf dem der Roman zu uns gekommen ist, ist freylich ziemlich weit, und er hat sich unterweges nicht wenig verändert.

Allein wenn wir bedenken, was man in den Zeiten, worin er entstand, in der rohen Landessprache, für die rohen Volksklassen, schreiben konnte, so werden wir seine Spur schon etwas besser verfolgen können.

Was man in der gemeinen Sprache für das Volk schrieb, konnte nur zu seinem Zeitvertreibe bestimmt seyn; denn zu allem Ernsthaften, zum Gottesdienste und zu den Gesetzen, bediente man sich der lateinischen Sprache. Ein rohes Volk kann man aber, wie die Kinder, mit nichts Anderm als mit Erzählungen unterhalten. Was es zu seinem Vergnügen hören oder lesen soll, kann nichts anders als Geschichte seyn, und diese wird es, wie die Kinder, desto mehr entzücken, je abentheuerlicher, je schrecklicher, und je schauderhafter sie ist.

Dazu bietet ihm nun seine eigene Zeitgeschichte den besten Stoff dar, und seine Rohigkeit giebt ihm einen Kinderglauben, der es für einen solchen Stoff empfänglich macht; denn seine Zeitgeschichte enthält weiter nichts, als Krieg, Mord, Brand, Entführung, kurz die gewöhnlichen Heldenthaten der rohen Barbarey, und seine erschrockene Einbildungskraft erfüllt die ganze Natur mit Wundern, Zauberern, Riesen und Ungeheuern.

In diesen Zeiten war also Geschichte, Roman und Heldengedicht einerley; der Roman war die

Geschichte des rohen Franken, so wie das Heldengedicht die Geschichte des Griechen in der Kindheit seiner Cultur. Ihr Zweck und ihre Mittel waren völlig dieselben: jener war Vergnügen und angenehmer Zeitvertreib, diese Abentheuer und Gesang. Man unterschied nicht das Wahre von dem Falschen; man ahnete nicht, daß das, was man hörte und las, erdichtet sey; man glaubte Alles, was die Sinnen fesselt. Die Poesie war Geschichte, und die Geschichte war Poesie.

So blieb die Sache lange, selbst bey den Griechen und Römern. Sie hielten die Geschichte der Dichtkunst für ganz nahe verwandt, und verlangten von dem Geschichtschreiber, daß er einen gefallenden Gegenstand wähle, einen solchen, der nicht bloß die Seele angenehm rühre, sondern ganz hinreiße und überwältige. Der Nutzen, den man ins Auge faßte, war die Belebung zu heroischen und patriotischen Gesinnungen. Darum tadelt ein griechischer Kunstrichter den Thucydides, den größten Geschichtschreiber seines Vaterlandes, daß er den peloponesischen Krieg zum Stoffe seiner Geschichte erwählt habe;

„denn dieser sey weder glücklich noch ehrenvoll gewesen, er hätte nie unternommen, oder wenigstens in ewiges Stillschweigen begraben werden sollen." So lange währte es, ehe sich die Geschichte ganz von der Poesie trennen konnte. —

Zweyhundert und erster Brief.

An Ebendieselbe.

Der Roman.

Fortsetzung.

— In meinem letzten Briefe hat es etwas Gelehrsamkeit gegeben, doch nicht so viel, daß Du Dir daraus nicht wenigstens hättest nehmen können: daß in der Kindheit eines Volkes Roman und Geschichte einerley ist; der Roman ist die Geschichte des Volks. Die Ritter von der Tafelrunde, die Helden Karls des Großen in Türpins Geschichte, die Lancelot, die Rolande, die Bojardo, die Rinaldo, waren eben so historische Helden, als uns Alexander, Cäsar und Friedrich.

Eben darin bestand der Donquischottismus des Donquischotte, daß er diese fabelhaften Ritter für wahre historische Personen, und die Mährchen, die er mit gutmüthiger Schwärmerey von ihnen gelesen hatte, für beglaubigte Geschichte nahm. Und sind

wir denn noch jetzt gegen diesen Donquischottismus allemal auf unserer Hut? Sind es die unbefangenen, schwärmerischen Seelen, die überall in der wirklichen Welt einen Grandison finden, und sich den Richardsonischen Grandison, dieses schöne Phantasiebild, so gewiß zu ihrem Manne wünschen, daß ihn die ernsthaften Britten wohl mit vollem Rechte in beyderley Sinne den Ehemann eines Mädchens haben nennen können? Und wie lange ist es her, daß wir der Siegwardschen Periode entgangen sind?

Endlich wurde der Theil der Nazion, welcher nicht zu dem geistlichen Stande gehörte, mündig; die Vernunft versuchte ihre Flügel, und unterschied von dem ersten höhern Standpunkte, zu dem sie sich erhoben hatte, die beyden großen Felder der Fabel und der Wahrheit, des Romans und der Geschichte; Roman wurde gleichbedeutend mit Erdichtung, und Geschichte mit Wahrheit. Sie verdankte einen großen Theil dieser Mündigkeit ihrer Bekanntschaft mit den wieder hervorgezogenen Schätzen des griechischen und römischen Alterthums, und die ersten Meisterstücke der Geschichtschreibung

verrathen die ersten Spuren dieser Wiedergeburt; sie sind demselben in Sprache, Form und Manier nachgebildet.

In Deutschland währte es lange, ehe die Muse der Geschichte in der Landessprache reden lernte. Seine historischen Werke schienen insgesammt eine diplomatische und juristische Bestimmung zu haben; sie sahen mehr rechtlichen Deduktzionen ähnlich, die dem Reichskammergericht oder einem Friedenskongreß vorgelegt werden sollen, als einem Kunstwerke, dessen Genuß die Augenblicke der Muße eines geistvollen Lesers ausfüllt. Die Franzosen hatten schon ihren Voltaire, Dúclos, die Engländer ihren Hume, Robertson und Gibbon, indeß die Deutschen noch ihren Schiller und J. Müller erwarteten. Unter ihren Händen ist die Geschichtschreibung das geworden, was sie für einen jeden gebildeten Leser aus allen Zeiten und Ländern seyn soll, eine Kunst der Musen und eine Lehrerin der Lebensweisheit. In dieser Gestalt sollte nun die Geschichte ihren Nebenbuhler, den Roman, verdrängen, oder wenigstens einen ehrenvollen Platz an seiner Seite auf dem Tische gebildeter Leser und

Leserinnen einnehmen. Wer greift aber nicht lieber nach dem, was bloß auf das Vergnügen berechnet ist, als nach dem, was ihm Unterricht verspricht? So erkläre ich mir das, was ein geistreicher Dichter sagt:

De glace pour la verité l'homme est de feu
pour le mensonge.

Nun ist noch die Frage übrig: wie unterscheidet sich der Roman von dem alten Heldengedichte der Griechen und Römer? — Hier häufen sich die Schwierigkeiten; denn hier ist auf beyden Seiten Erdichtung. Wir müssen daher Erdichtung mit Erdichtung vergleichen. Das scheint spitzfindig zu werden. Auch wäre ich Deiner Frage gern ausgewichen; allein ich kann Dich nun unmöglich auf halbem Wege stehen lassen.

Beydes ist also ein Gedicht, der Roman und die Epopöe. Handlung, Begebenheiten, Personen, Charaktere, Alles ist in beyden erdichtet. Welche Handlungen, Begebenheiten, Personen, Charaktere gehören nun in den Roman, welche in die Epopöe? Darauf wird es ankommen, und vielleicht wird sich auch daraus begreifen lassen, warum die Eine versifizirt ist, und der Andere nicht?

Ein gelehrter Theorist, der über den Roman ein ganzes Buch geschrieben hat, der selige Blankenburg, glaubt die Sache damit abgemacht zu haben, daß er dem Romane die Geschichte des ganzen Lebens, der Epopöe hingegen nur die Geschichte von Einer Handlung zutheilt. Dann wären wir freylich bald fertig. Allein gesetzt, das wäre so: muß es so seyn? und warum? Ist es nur, weil es der Dichter will, weil er es ohne alle Gründe will?

Es ist aber auch nicht, wenigstens nicht überall. Vielleicht mag es Romane geben, die ich nicht kenne; und wer kann den Sand dieses Meeres zählen? — Vielleicht sind Dir darunter solche bekannt, worin der Dichter seinen Held aus der Taufe hebt und zu seiner Gruft begleitet; allein es fehlt auch nicht an Romanen, die nur einen Theil, und oft nur einen kleinen, von dem ganzen Leben des Helden enthalten; bald den ersten, bald den letzten, bald einen, der zwischen beyden liegt. Fielding fängt seinen Tom Jones bey der Geburt desselben an, aber er endigt ihn da, wo er die Hand der Sophie erhält; Rousseau endigt seine neue Heloise mit dem Tode der Julie, aber er fängt

sie mitten in ihrem Leben an; und dabey mußt Du noch wohl bemerken, daß ein so weiser Dichter, wie Fielding, nicht ohne gute Ursachen so weit ausholt; denn die uneheliche Geburt seines Helden macht den Hauptknoten der ganzen Handlung.

Doch, um die Sache durch ein einziges großes Beyspiel abzuthun: was werden wir mit einem solchen Werke, wie der Karl Grandison, machen, der sich mit der Heirath des Helden und der Henriette Byron endigt, nachdem er sich mit ihrer Liebe angefangen hat? Hier ist die Handlung so völlig Eine, wie der Zorn des Achilles in der Iliade, und die Rückkehr des Ulysses in der Odyssee nur immer seyn kann. —

Zweyhundert und zweyter Brief.

An Ebendieselbe.

Der Roman.

Beschluß.

Wir sind also mit dem Umfange und der Dauer der Geschichte nicht ausgekommen; denn auch der Roman kann, wie die Epopöe, sich auf eine einzige Haupthandlung einschränken. Es muß denn noch irgendwo ein Kennzeichen verborgen liegen, was zu ihrem beständigen und entscheidenden Charakter gehört. Doch warum verborgen? ist es nicht sichtbar genug?

Die Homerischen Heldengedichte enthalten große Handlungen, wunderbare Begebenheiten; in ihnen nehmen die Götter unaufhörlich Theil an der Handlung, sie halten sie auf, sie beschleunigen sie; höhere Wesen kämpfen mit, für und gegen menschliche Wesen, befördern die Absichten der Einen, und hindern die Absichten der Andern; sie sind bald

sichtbare bald unsichtbare Maschinen, die alle Augenblicke in den Lauf der Dinge eingreifen, und Alles nach ihrem Gefallen in Bewegung setzen. Diese höhern Wesen sind zwar über den Menschen erhaben, aber nur durch Macht, Schönheit und eine Geschwindigkeit, die die Kräfte der Natur übersteigt; denn übrigens sind sie an Schwachheiten, Fehlern, Lastern, an Rachsucht, Wollust und Eigennutz noch unter den Menschen. Ja, die Menschen sind ihnen an Edelmuth, Tapferkeit, Mäßigung, Enthaltsamkeit, Resignazion und Frömmigkeit überlegen; denn zu allen diesen Tugenden hat der Unsterbliche, vermöge der Unabhängigkeit und Allgenugsamkeit seiner seligen Natur, keine Veranlassung.

Solche Handlungen, die unter der wunderbaren Regierung solcher wunderbarer Wesen stehen, konnten nur der Gegenstand des Kinderglaubens und der regen Phantasie eines ungebildeten Volks seyn. Nur einem solchen Volke konnten sie in der Sprache der aufgeregtesten dichterischen Begeisterung gesungen werden. Alles dieses gehört zusammen, Wunder und Wunderglauben, eingekleidet, ausgehaucht und dargestellt in der Wundersprache der sinnlichsten Dicht-

kunst. Dazu gehört Armuth an künstlichen Ideen, Reichthum an gemeinen Naturbildern, einfältige, unverfeinerte Sitten, ungebildeter Verstand, eine durch keine Reflexion oder vervielfältigte Geselligkeit berichtigte und erhöhete Kindermoral, nebst eingeschränkten Bedürfnissen und kindischen Vergnügungen. Wenn eines von diesen Bestandtheilen fehlt, so ist die Harmonie des Ganzen zerstört.

Wo finden sich aber alle die Züge zusammen, die zu einander in diesem Gemählde passen? — Nirgend als in dem heroischen Zeitalter einer Nazion; in dem Zeitalter des trojanischen Krieges, den Homer und Virgil, in dem Zeitalter Karls des Großen und der Kreuzzüge, die Ariost und Tasso besungen haben. Das sind die Zeiten der Großthaten, der Wunder, des Wunderglaubens und der Wundersprache. Hier haben die Sitten Großheit, weil sie einfach, natürlich und kunstlos sind, die Bilder, weil sie aus der Natur genommen, die selbst groß ist, die Empfindungen, weil sie weder durch Konvenienz geleitet noch beschränkt sind, und die Gesinnungen, weil sie sich mit aller Kraft der Sprache der That äußern. Die Tugend dieser Zeit ist

nicht die unsichtbare Tugend, welche eine übersinnliche Religion und eine erhabene Philosophie gepflegt hat. Sie ist die rohe aber kräftige Tugend, die für Freund, für Weib und Kind, und Heerd und Vaterland den Tod verachtet, aber in Freude und Schmerz kein Maaß kennt, ohne Weltbürgersinn, grausam gegen Feinde, treu bis zum Tode gegen Freunde.

Nun vergleiche hiermit Deine Romane. In der ruhigen, kalten, unbegeisterten Sprache der Geschichte, welche Begebenheiten kann darin der Dichter erzählen, welche Personen kann er darin handeln, welche darin reden lassen? Diese Sprache ist das Werk einer langen Cultur; denn aus dem Munde des rohen Menschen brausen Meereswogen; er spricht in dem Ungestüm der Leidenschaft, und diese gebiehrt und nährt sich von ungeheuern Bildern, bewegt sich im hohen Gesange und in dem lebendigen Tanze des Rhythmus.

Der Roman nimmt also seinen Stoff aus den Begebenheiten des häuslichen Lebens; seine Handlungen, seine Empfindungen, seine Gesinnungen sind Handlungen, Empfindungen und Gesinnungen aus

der wirklichen Welt in der gebildeten Gesellschaft, und dadurch unterscheidet er sich von dem Heldengedicht.

Ich kann daher eben so wenig einen heroischen Roman, als eine moderne Epopöe zulassen. Diese Folgerung ist aber nicht, wie Du glaubst, gegen mich; denn das ist wirklich meine Meynung.

Es ist wahr, es giebt dergleichen, und auch in unserer Litteratur, aber – Doch ich will Deiner eigenen Empfindung nicht vorgreifen. Du hast oft das neueste Heldengedicht, die Borussias, angefangen, und Du hast immer nicht weit darin fortlesen können. Du hast Voltairens Henriade mehr aus Pflicht als aus Neigung zu Ende gebracht. Was fehlt diesen Gedichten? Sind ihre Helden nicht groß? Ist Heinrich der Vierte und Friedrich der Zweite nicht groß? Ist die Handlung nicht wichtig? Was sind die Gefechte vor Troja, was ist die Rückkehr eines kleinen Königs nach einer kleinen Insel, die Bonaparte kaum unter seine Eroberungen zu zählen würdigt, — was ist das Alles gegen die Eroberung von einem Königreiche, wie Frankreich, und die Rettung der preußischen Monarchie mitten unter ihren Trümmern? Ist in beyden die Sprache

nicht glänzend, erhaben, dichterisch, so dichterisch, wie sie in beyden seyn kann?

Allein diese sind neu, und jene sind alt: das macht den ganzen Unterschied! — Man hat das so verstanden, als sey das Neue nur darum kein schicklicher Stoff zur Epopöe, weil er nicht, wie die Begebenheiten aus dem grauen Alterthume, Erdichtungen zulasse. Warum aber nicht? Hat man doch neuere Geschichte dramatisch behandelt; man hat Peter den Großen, Benjowsky, und selbst Heinrich den Vierten auf der Schaubühne gesehen, und wer hat etwas dagegen gehabt? Wer denkt an die Zeitungen und den Geschichtschreiber unter dem Zauber einer entzückenden Täuschung? Fällt es Dir ein, wenn Iffland spielt und die Mara singt, daß jener nicht in Versen reden, und diese nicht singen sollte, weil Du mit mir nicht singst und in Versen sprichst?

„Der Roman ist neu und das Heldengedicht ist alt,“ muß also etwas anders heißen; es heißt: die Begebenheiten, die er erzählt, sind aus dem häuslichen Leben einer gebildeten Gesellschaft genommen; diese passen sich zu dem Tone und der Spra-

che seiner Erzählung, den er von der Geschichte entlehnt; die Begebenheiten der Epopöe sind die großen und wundervollen Begebenheiten aus einem heroischen Zeitalter, worin Alles die Größe und die Wunder der Rohigkeit hat; und diese passen sich zu der Größe und Kühnheit, zu dem Idealischen und dem Begeisterten ihrer Dichtersprache. Diese Harmonie entzückt uns in den alten Epopöen, und, weil wir sie in den Neuern vermissen, sind sie uns immer zu lang.

Ueber das neue Heldengedicht habe ich vergessen, Dir etwas von dem alten Romane zu sagen. Dieser ist Dir gerade so zuwider, wie jenes. Du gabst mir den altgriechischen Roman des Abts Barthelemy, Carite und Polydor, ohne ihn ausgelesen zu haben, mit den Worten zurück: ce St. Paul n'est pas mon homme. Du meyntest, der Païsan parvenu, der Joseph Andrews sey ein Gemählde unserer Sitten, und ein jedes Werk der Kunst müsse ein Urbild in der Natur haben. Hat es aber wohl jemahls etwas gegeben, setzest Du hinzu, das dem nur von weitem ähnlich wäre, was wir in Carite und Polydor lesen?

Freylich, mein Kind! bey uns nicht; Carite und Polydor sollen aber auch kein Gemählde von unsern Sitten und unserm gesellschaftlichen Leben seyn. Du weißt doch, daß zu Theseus Zeiten Griechenland mit Räubern und Ungeheuern angefüllt war; Du weißt, daß es der Schauplatz von einer unendlichen Menge von Wundern und außerordentlichen Begebenheiten war: die hast Du doch im Homer lesen können? warum widerstehen sie Dir dann, wenn sie der Abt Barthelemy erzählt? — Nicht wahr, weil sie jener in der Trunkenheit eines begeisterten Dichters in der lebendigen Sprache der Urwelt, dieser aber in der ruhigen Sprache eines nüchternen Geschichtschreibers erzählt. Jene paßt zu den Wunderkuren des Aeskulaps, zu den Menschenopfern, wie man sie dem Minotaur brachte. Wer Dir eben das in der ruhigen, nüchternen Sprache gebildeter Menschen erzählt, dem läufst Du mit Unwillen davon.

Du siehst also, die Natur hat hier die Grenzen genau gezeichnet; der Roman, als die erdichtete Geschichte, die in der nüchternen Sprache eines gebildeten Volkes erzählt wird, kann nur ein Ge-

mählde der gebildeten Gesellschaft seyn, und nur Handlungen darstellen, wie sie in ihrem häuslichen Leben vorkommen. Wie bey diesen Ideen unsere Ritterromane und unsere sogenannten historischen Romane bey mir wegkommen, davon ein andermal, wenn Du Lust hast!

Zweyhundert und dritter Brief.

An Ebendieselbe.

Die Aesopische Fabel.

Hier ist der Ort, wo sich am schicklichsten von der Aesopischen Fabel reden läßt; denn sie gehört zum Theil zu dem didaktischen, zum Theil zu dem epischen Gedichte; sie enthält eine Geschichte und eine Lehre.

Was ist aber eine Aesopische Fabel, oder — wie man sie seit dem Phädrus schlechtweg genannt hat — was ist eine Fabel? — Ich glaube ihren Begriff am deutlichsten und bestimmtesten zu fassen, wenn ich sage: sie ist eine poetische Handlung, worin eine allgemeine moralische Wahrheit angeschauet werden kann. Wenn wir an diesem Begriffe mehrere Gedichte prüfen, die man uns für Fabeln gegeben hat, so werden, ich gestehe es, nicht wenig davon verworfen, und aus der Klasse der Fabeln verwiesen werden müssen.

Denn erstens soll eine Fabel eine Geschichte oder die Darstellung einer Handlung seyn. Ist also folgendes Gedicht eine Fabel?

Das Nasehorn und seine Jungen.

Das Nasehorn hat den Gebrauch,
Die Jungen vor sich her zu treiben;
Es stößt sie, wenn sie stehen bleiben,
Es stößt sie, wenn sie gehen, auch:
So, daß sie endlich selbst nicht wissen,
Ob sie jetzt stehn, ob laufen müssen;
Drum, weil es immer Stöße giebt,
Thut jedes das, was ihm beliebt.

Ist dieses Gedicht eine Fabel, frage ich nochmals? — Ich sage: Nein! Denn es enthält keine Geschichte. Sonst müßte es heißen: „Ein Nasehorn trat einst mit seinen Jungen eine Reise an. Sie gingen vor ihm her. Es stieß sie an, wenn sie stehen blieben, aber auch wenn sie gingen, u. s. w."

Was ist aber dieses Gedicht dann, wenn es keine Fabel ist? — Ein bloßes artiges Gedichtchen, das eine Bemerkung aus der Naturgeschichte enthält. Denn eine Geschichte ist eine einzelne Hand-

lung einzelner Personen, die zu einer gewissen Zeit und an einem gewissen Orte geschehen ist. Diese Regel hat vielleicht kein Fabeldichter mehr zu beobachten gestrebt, als La Fontaine, und er hat es bisweilen übertrieben. Er sucht seiner Erzählung auf alle Art dadurch eine recht täuschende Wahrheit zu geben, daß er sie im höchsten Grade individualisirt. Er bezeichnet die Personen und die Oerter mit Eigennahmen; eine gewisse Katze heißt ihm Gripefromage, eine andere Raminagrobis, die Hauptstadt der Mäuse heißt Ratinopolis.

Eine eben so wesentliche Eigenschaft einer Fabel ist, daß darin eine allgemeine Wahrheit könne angeschaut werden, die man ihre Moral nennt. Und diese Eigenschaft, die so unentbehrlich ist, wie vielen sogenannten Fabeln fehlt sie nicht? Man glaubt eine Fabel gedichtet zu haben, und das, was man dafür hält, ist nichts mehr und nichts weniger, als allenfalls ein witziges Epigramm. Das ist Mißgriff, den vorzüglich die französischen Fabeldichter sehr häufig thun, und selbst La Fontaine ist nicht immer dagegen auf seiner Hut gewesen. Um diese Beschuldigung zu rechtfertigen, führe ich

z. B. seine hundert und dreyundzwanzigste Fabel an, welche die Zwietracht überschrieben ist. Diese Göttin wird aus dem Himmel verbannt und rettet sich auf die Erde. Der Ruf begleitet sie, und posaunt aus, wo man sie antreffen kann. Da sie sich aber bald hier bald dort aufhält, so ist sie nicht immer zu finden, wenn man sie braucht. Man hält also für nöthig, ihr einen beständigen Aufenthalt zu bestimmen. Und welcher ist dieser? — Das soll nun die Moral seyn.

Weil aber man zu dieser Zeit
Noch keine Nonnenklöster kannte,
So fand sich große Schwierigkeit,
Bis man zum Ort der Sicherheit
Sie in den heil'gen Eh'stand bannte.

Das soll eine Fabel seyn, und es ist nichts anders, als ein Epigramm, und zwar ein sehr boshaftes. Denn wo ist hier die Moral, und wie fließt sie aus der erzählten Geschichte? Ist nicht die boshafte Bemerkung, daß unter allen Eheleuten Zwietracht herrscht, ein Theil der Geschichte?

Aber die Wahrheit, die in der Handlung der

Fabel soll angeschauet werden, muß wieder ihre besondern Eigenschaften haben, wenn sie sich an eine wahre Fabel anschließen soll.

Sie muß zuvörderst eine allgemeine Wahrheit seyn. Denn das giebt gerade der Fabel ihre wesentliche Schönheit, daß sie allgemeine Wahrheiten in einer Erzählung durch ein Beyspiel anschaulich macht, die in ihrer abstrakten Allgemeinheit für Viele nicht faßlich, oder wenigstens nicht einleuchtend genug, für Alle aber zu trocken seyn würden. Ist das, was in der dargestellten einzelnen Handlung angeschauet werden soll, auch nur eine einzelne Wahrheit, also eine andere ähnliche individuelle Handlung, so ist diese seynsollende Fabel nichts weiter, als eine allegorische Erzählung, aber keine Fabel. Vielleicht mache ich mich durch ein Beyspiel verständlicher.

Der Löwe. Der Tieger. Der Wandersmann.

Als Oesterreich und Sachsen sich verband,
Und dein geliebtes Vaterland
Verschlingen wollte, Prinz!

Und unter sich schon jegliche Provinz
Getheilet hatte, da entwich
Von uns der Vater Friederich,
Mit seinem Heer, that einen Flug
Auf unsern Feind, und sah und schlug,
Und war des Feindes Sieger.

Und als ich da
Den Helden wiederkommen sah,
Da, Prinz, erzählte ich die Fabel von dem Tieger:

Ein Tieger, schrecklich anzusehn,
Obgleich von außen schön,
Fiel einen armen Wandersmann,
Der vor sich hin, bey stillem Gang,
Ein Morgenlied dem Schöpfer sang,
Mit ausgestreckten Klauen an,
Ihn zu zerreißen. — Was geschieht?

Ein edler Löwe sieht
Die Heldenthat aus seiner nahen Höhle:
Und, angespornt von seiner großen Seele,
Fliegt er hervor, springt auf den Tieger,
Hält ihn. — Rund um erschallt

Von dem Gebrüll der weite Wald,
Jedoch er ist des Feindes Sieger.

Vom Blut noch mehr, als von Natur gefleckt,
Liegt er vor ihm lang hingestreckt.
Er tritt auf ihn. — Der arme Wandersmann
Fällt auf die Knie, und fleht
Den Helden um sein Leben an.

Der Löwe sieht ihn an, und geht
Zufrieden — seine große Seele
Auf dem Gesicht — zurück in seine Höhle.

Wo ist hier die Moral, die Lehre, die allgemeine Wahrheit, die diese Geschichte anschaulich macht? Der Dichter stellt in einer allegorischen Erzählung seinen Helden unter dem Bilde eines großmüthigen Löwen vor, der einen Wanderer aus den Klauen eines Tiegers rettet. Das Eine ist wie das Andere eine individuelle Handlung, eine Begebenheit.

Die Lehre muß hiernächst wahr, und vor allen Dingen aus der erzählten Fabel fließen. Wahr muß sie seyn, weil alle Lehren, wenn sie nützlich

seyn und angenommen werden sollen, wahr seyn müssen. Die Wahrheit ist die erste Tugend der Lehren; ohne sie haben sie keinen Werth. Aus der Fabel fließen müssen sie, weil sie sonst nicht in ihr angeschauet werden; und ohne das ist die Erzählung keine Fabel. Es ist also eine schlechte Fabel, worin man das Eine oder das Andere, oder gar Beydes vermißt. Das ist der Fall mit folgender Fabel; wie schlecht muß sie also seyn! Die Moral lautet mit den eigenen Worten des Dichters:

La jeunesse se flatte et croit tout obtenir,
La vieillesse est impitoyable.

Welche abscheuliche Moral! Wie? alle Alten sollten unbarmherzig seyn; und sie sollten es seyn, weil sie alt sind? Und nun die Fabel selbst: „Eine junge Maus war einer alten Katze in die Klauen gerathen. Sie versucht, sie durch allerley Vorstellungen zum Mitleid zu bewegen. Umsonst, die Katze mordet sie.“ Welche magere, elende Fabel! Gleichwohl ist sie von dem hochberühmten La Fontaine, den Madame de la Sabliere ihren Fabelbaum nannte. Allein vielleicht eben darum, weil man

den gewiß vortrefflichen Dichter als einen Fabelbaum behandelte, giebt es unter seinen Fabeln hie und da einige, die seiner nicht würdig sind.

Wenn man einen Baum zu oft und zu stark schüttelt, fällt auch wohl einmal eine unreife Birne mit herab. La Fontaine war dem jungen Herzog von Bourgogne vorgestellt, und der schüttelte ihn auf der Stelle etwas unsanft. Er verlangte, er solle ihm sogleich eine Fabel machen; ja, was das Schlimmste war, er gab ihm dazu die Personen auf: sie sollte von der Katze und der Maus handeln, und da kam dann diese zur Welt.

Die Moral fließt augenscheinlich nicht aus ihrer Handlung; denn die Katze würgt nicht die Maus, weil sie alt, sondern weil sie eine Katze ist. Ein Schaf, es mag noch so alt seyn, wird keinen Mäusen nachstellen, und eine junge Katze würgt sie so gut wie eine alte. Die Moral, der diese kümmerliche Geschichte allenfalls zum Beyspiel dienen könnte, wäre höchstens die, daß gegen die Stärke eines Naturtriebes die triftigsten Vorstellungen nichts vermögen.

Wie ungleich schöner ist die Fabel unsers Lichtwers: die Rehe, worin die Mutter ihr Kind vor

dem Tieger warnt, indem sie ihn als das scheußlichste Ungeheuer schildert, und das junge Reh den ersten Tieger, den es antrifft, an dieser Schilderung nicht erkennt. Und die Moral, wie klar und helle scheint sie durch dieses Beyspiel von dem Schaden einer zu einseitigen Schilderung des Bösen durch!

Man thut zwar wohl, daß man der Jugend
Der Laster Häßlichkeit entdeckt;
Indeß man warne sie auch vor dem Schein von Tugend,
Und vor dem süßen Gift, der in dem Laster steckt.

Zweyhundert und vierter Brief.

An Ebendieselbe.

Die Aesopische Fabel. Ihre Charaktere.

— Du hast mich ganz recht verstanden, und ich habe von Deinen Einsichten nicht zu viel erwartet, daß ich glaubte, Du würdest diesen Schluß selbst machen. Du kannst also, wenn Du willst, nunmehr kurz und gut sagen: eine Fabel ist eine Geschichte, die man als ein Beyspiel gebraucht, worin eine Lehre anschaulich werden soll.

Warum muß aber die Fabel ein Beyspiel seyn? — Weil sie eine allgemeine Wahrheit durch einen besondern Fall erläutern soll. Wenn Deine kleine Betty eine Lehre nicht fassen kann, weil sie ihr ganz allgemein vorgesagt wird, mußt Du da nicht Deine Zuflucht zu einem Beyspiel nehmen? und wenn Dir gerade ein Geschichtchen einfällt, worin Du das Beyspiel kleiden kannst, geht es dann nicht um ein großes besser? Zum Beyspiel — Du siehst,

ich muß Dir schon meinen allgemeinen Satz mit einem Beyspiele näher bringen — z. B. also, ist Lichtwers Fabel von den Rehen nicht ein Beyspiel von der allgemeinen Wahrheit, daß es schädlich ist, wenn man von einer Sache, vor der man warnen will, nur die häßliche Seite schildert, ohne ihres verführerischen Scheines zu erwähnen? Nichts anders war die Fabel auch den alten Fabeldichtern. Einer unter ihnen sagt:

Durch Beyspiel lehrt Aesopens Kunst. Die Fabel will
Nichts als die Sterblichen von ihrem Irrwahn heilen,
Und ihren Sinn durch reges Forschen schärfen.

Das Beyspiel muß aber ein erdichtetes seyn; es könnte zwar nicht schaden, wenn es eine wahre Geschichte wäre, aber gewiß auch nicht nützen; denn ein Beyspiel thut seine Dienste gleich gut, es mag wahr oder erdichtet seyn. Eine wahre Geschichte ist für den, der kein Geschichtskundiger ist, um nichts glaubwürdiger als eine erdichtete; er muß beyde doch am Ende dem Dichter auf sein Wort

glauben. Das, was uns in der Fabel belehren soll, muß allerdings wahr seyn. Du weißt selbst, wie sehr ich darauf bestanden habe. Das ist aber ihre Moral; die Fabel selbst ist nur ein angenehmes Mittel, diese Moral recht anschaulich zu machen; sie darf also, unbeschadet der Lehre, die sie erläutern soll, erdichtet seyn. Ein englischer Dichter *) sagt:

Der Hahn und der Fuchs bedeuten Narr und Bube.
Die Moral ist wahr; nur die Erzählung ist eine Lüge.

Der Fabeldichter ist ein Dichter, und als solcher muß er dichten; nur nicht die Moral, die ist ewig; über die hat seine Schöpfung keine Macht; aber wohl die Geschichte, in die er sie kleiden will, die darf und muß er so schön, so anziehend, so passend dichten, als möglich.

Doch wenn auch Alles das nicht wäre, — Noth bricht Eisen. Denn wie, wenn der Fabeldichter nun in dem ganzen Buche der wahren Geschichte kein passendes Beyspiel für seine Lehre findet; muß

*) Dryden.

er nicht, er mag wollen oder nicht, seine Zuflucht zu der Dichtung nehmen? Und diese Rechtfertigung des Fabeldichters reicht weiter, als Du vielleicht ahndest. Es hat Fabeln gegeben, als noch keine Geschichte war; und für den ungebildeten Menschen giebt es nie eine Geschichte. Dieser soll aber vorzüglich durch die Fabel belehrt werden. Mit der Fabel von dem Magen und den Gliedern besänftigte ein weiser Römer *) einen Haufen roher Empörer; mit der Fabel von den Bäumen, die sich einen König wählen wollten, und die auch für unsere Zeiten noch lehrreich ist, entriß Jotham **) ein bethörtes Volk den Händen eines herrschsüchtigen Tyrannen, und das in dem heroischen Zeitalter seiner Nazion, also zu einer Zeit, wo sie noch keine Geschichte hatte.

Für den rohen Theil einer jeden Nazion giebt es aber, wie ich Dir eben sagte, nie eine Geschichte. Ihm sind die berühmten Männer der Vorzeit so unbekannt, als wenn sie nie gewesen wären. Wo soll

*) Menenius Agrippa.

**) B. der Richter 9, 8.

also der Fabeldichter die Personen zu seiner Fabel hernehmen, wenn er sie nicht aus seiner poetischen Welt hernehmen darf?

Diese poetische Welt ist die ganze Natur, und zwar sowohl die, welche wir bloß dafür halten, als die wirkliche; die Menschen, die Thiere, die Götter, die Pflanzen, und selbst die Werke der Kunst, von dem schönsten bis zu dem verächtlichsten, nicht ausgenommen. Der Dichter braucht bloß zu wollen, so kann er alles dieses zu Personen in dem Drama seiner Fabel umschaffen. Er läßt das Thier und die Pflanze, den Baum und die Blume, die Axt und den Topf urtheilen, reden, handeln, wie Menschen.

Das, glaube ich, ist die einzig-wahre Rechtfertigung der Aesopischen Thierfabel, die zwar keine Glaubwürdigkeit für die reine, aber desto mehr für die anschauende Vernunft hat, der die Illusion eben so gut ist, als die Wahrheit. Die französischen Kunstrichter haben sich in dieses Wunderbare der Fabel gar nicht finden können. Einer unter ihnen, La Motte, der selbst Fabeln gedichtet hat, scheint zu glauben, Aesop habe seine Thiere bloß auftreten lassen, weil er gedacht, daß es uns Spaß machen

werde. Ein Anderer, Marmontel, ist der Meynung, die Thiere, so wie alle niedrige Naturen, lasse der Dichter in der Fabel vernünftig reden und handeln, um seinen Lehren bey seinen Lesern desto leichter Glauben zu verschaffen. Er glaubt nämlich, daß nichts der Ueberzeugung mehr entgegenstehe, als die Abneigung, sich von Andern belehrt zu sehen. Der Dichter gebe sich also durch seinen Kinderglauben an redende und vernünftig handelnde Thiere ein Ansehn von Naivetät und Einfalt, womit er den Stolz und die Eigenliebe der Leser schone. Beydes scheint mir eine Ketzerey, die im höchsten Grade seelenverderblich ist. Denn Du siehst leicht ein, daß, wenn der Fabeldichter die Thiere bloß gebraucht, weil es possirlich oder naiv ist, einen Fuchs mit Absicht handeln, und einen Hahn wie einen Menschen reden zu sehen: so wäre es einerley, welche Rolle er einem jeden zutheilte. Was würdest Du aber von einer Fabel sagen, worin der Hahn der Bube, der Fuchs der Narr, der Löwe der Feige, und der Hase der Unerschrockene wäre?

Der Grund von dieser Fabelkostüme liegt, glaub' ich, tiefer. Die Thiere, so wie die leblosen Ge-

schöpfe, haben durch ihre eigenthümlichen Eigenschaften eine Aehnlichkeit mit gewissen Menschen: der Löwe mit den Muthigen, der Hase mit den Furchtsamen, die Eiche mit den Starken, das Rohr mit den Schwachen, der eiserne Topf mit den Harten und Mächtigen, der irdene mit den Geringen. Man kann also ein jedes Thier für den Repräsentanten des Charakters ansehen, der seiner Gattung eigen ist. Das ist uns so natürlich, daß wir auch im gemeinen Leben einen Furchtsamen einen Hasen, einen Listigen einen Fuchs u. s. w. nennen.

Das giebt diesen Personen der Aesopischen Fabel in dem Drama, das Jedermann belehren soll, einen Vorzug, der allen berühmten Männern der alten und neuern Geschichte fehlt. Da ist also der Tyger ein besserer Held als Nero und Robespierre, und der Fuchs ein besserer als Ludwig der Eilfte und Philipp von Macedonien; denn wer kennt diese? Jene sind auch dem Geringsten im Volke bekannt.

Wenn das ist, so werden wir wohl hie und da eine Fabel bey den Neuern durchstreichen müssen. Nievernois hat die Perapomonga, oder die Meer-

schlange, und Florian den Sarigue, einen peruanischen Fuchs, zu Helden in einer seiner Fabeln gemacht. Die kennt nur der Gelehrte. Auch muß Florian für seinen Sarigue erst Büffon zum Gewährsmann anführen — Buffon m'en est garant —, und Nievernois muß auf die allgemeinen Reisen verweisen.

Das ist ganz gegen den Zweck der Aesopischen Fabel, deren bekannte Charaktere noch einen andern wichtigen Nutzen haben. Sie geben nämlich der Moral eine Existenz, die Jedermann gleich in die Augen leuchtet; denn der Name der Person ist das Symbol, und oft beynahe der Name des Charakters selbst. Es ist fast einerley, ob ich sage: der schlaue Fuchs zieht seinen Vortheil aus der Dummheit des Raben, oder: der listige Schmeichler lebt auf Kosten des eingebildeten Dummkopfs.

Das, was von den Personen gilt, die unter den Menschen stehen, das gilt auch von denen, die der Aberglaube über ihn gesetzt hat. Die Götter der griechischen Fabel haben ihre bestimmten Charaktere; sie waren denen bekannt, welchen Aesop seine Fabel erzählte; und auch wir können sie we-

nigstens besser als die Sarigues und Perepomonga's. Jupiter ist bekanntlich der höchste Gott des Fabeldichters.

Nun habe ich Dir nur noch ein Paar Worte über die versifizirte Fabel zu sagen. Ueber diese haben wir zwey ganz entgegengesezte Meynungen. Lessing verwirft sie durchaus; die Franzosen hingegen wollen keine andere anerkennen. Der berühmte Deutsche sezt das Wesen der Fabel in die Handlung und die darin angeschaute Moral. Er glaubt, daß diese beyden wesentlichen Stücke der Fabel ihre ganze Schönheit geben; ihr noch eine andere Schönheit leihen, hieße, wie er sich ausdruckt: den Pfeffer pfeffern. Die Franzosen halten hingegen ihren La Fontaine für den ersten Fabeldichter in der Welt, ob er gleich nur größtentheils fremde, und insonderheit Aesopische Fabeln in schöne französische Verse gebracht hat.

Ich glaube, daß auch hier, so wie oft, die Wahrheit in der Mitte liege. Lessing hat Recht, daß eine prosaische Fabel eine vollkommene Aesopische Fabel sey. Aber wenn sie auch durch einen schönen Vers keine schönere Fabel wird, so wird

sie doch dadurch ein schöneres Gedicht, und eine Speise wird gewiß dadurch schmackhafter, wenn man zu dem Pfeffer noch andere Gewürze hinzuthut. Wer würde gern in unserm Hagedorn und Pfeffel den schönen Vers vermissen, da er dem Wesentlichen der Fabel keinen Eintrag thut. Die Franzosen haben aber Unrecht, daß sie auf dieses Verdienst einen so großen Werth legen, und den La Fontaine, weil er dieses Verdienst in hohem Grade besitzt, allen andern Fabeldichtern vorziehen. —

Zweyhundert und fünfter Brief.

An Ebendieselbe.

Das lyrische Gedicht.

— Die lyrische Poesie ist unstreitig an Mannichfaltigkeit der Gattungen und der Arten ihrer Werke die reichste. Das bringt die eigenthümliche Natur des Lyrischen, deren Mannichfaltigkeit in ihren Arten und Graden unübersehbar ist, mit sich; denn was lyrisch seyn soll, muß aus einem herrschenden Affekte entstehen. Selbst der Name dieses Gedichts deutet auf die Musik und den Gesang, in welchem es sich ergießt. Es war ursprünglich ein Gedicht, das gesungen, und dessen Gesang mit der Lyra begleitet war. Nun aber singt der Mensch nur, wenn ihn ein herrschender, und insonderheit ein sehr thätiger Affekt belebt. Daß dieser Gesang Sylbenmaaß und Rhythmus haben werde, versteht sich schon von selbst.

Im Grunde sind alle eigentliche Gedichte mehr oder weniger lyrisch; das sagt uns schon ihr poeti-

scher Rhythmus. Zu diesem belebt den Dichter die Begeisterung, zu der ihn der Inhalt seines Gedichtes erhebt. Auch der Lehrende, der Beschreibende, der Erzählende fühlt sich durch seinen Stoff begeistert, sonst könnte sich seine Seele nicht in Poesie und Vers ergießen. Das lyrische Gedicht ist nur darum eine eigene Gattung, es erhält nur darum seinen eigenen Namen, weil es aus einem stärkern Affekt hervorgeht, und aus einer heftigern Begeisterung entspringt. Alle andere Dichter schöpfen ihre Begeisterung aus ihrem Stoffe: der lyrische schöpft seinen Stoff aus seiner Begeisterung; denn er besteht aus lauter Gedanken, die mit seinem herrschenden Affekte vergesellschaftet sind. Darum kann es auch — im Vorbeygehen gesagt — nicht sehr lang seyn; denn ein heftiger Affekt kann nicht sehr lange dauern; er erschöpft sich, wie die Begeisterung, wozu er die Seele belebt, durch seine eigene Stärke.

Wir können also sagen, ein lyrisches Gedicht sey ein solches, dessen Hauptgedanken mit einem herrschenden Affekte natürlich vergesellschaftet sind. Dieser Ursprung bestimmt seinen Charakter, so wie

die verschiedenen Grade der Stärke des Affekts, so gut wie die verschiedenen Arten desselben, die Freude, die Bewunderung, die Liebe, die Hoffnung, die Sehnsucht, die Wehmuth, der Unwille, der Zorn u. s. w., nebst der Verschiedenheit seines Inhalts oder seiner Hauptgedanken, die verschiedenen Arten des lyrischen Gedichtes bestimmen.

Da der Affekt, der in dem lyrischen Gedichte herrscht, auf keine besondere Gattung der Gegenstände eingeschränkt ist, wie das didaktische Gedicht auf Lehren, das epische auf Handlungen, so hat man es auch nur von dem Zustande der Seele, worin es gesungen wird, benannt: von dem Affekte und der Begeisterung nämlich, die den Sänger beleben.

Worin besteht aber diese lyrische Begeisterung, und wie unterscheidet sie sich von andern verwandten Seelenzuständen? — Die Begeisterung überhaupt ist ein Zustand des leidenschaftlichen Begehrens oder Verabscheuens, welches die Bilder von versinnlichten übersinnlichen Gegenständen in der Seele erregen. So können die Liebe des Schönen, sowohl des Leblosen als des Lebendigen, die Liebe der

Tugend, des Vaterlandes, der Nazionalstolz rc. eine empfängliche Einbildungskraft und ein warmes Herz begeistern. Dieser Zustand der Seele entsteht also aus einem innigen und in hohem Grade lebhaften Gefühle des Guten und Schönen, das sich der Seele in den Bildern des versinnlichten Uebersinnlichen bemächtigt. In der Begeisterung befindet sich der Mensch in einer Ueberspannung, die, indem sie die deutlichen Vorstellungen verdunkelt, so wie alle Ueberlegung schwächt, die Bilder, welche nicht den herrschenden Affekt verstärken, ja endlich selbst das Bewußtseyn der äußern Empfindungen unterdrückt. Dieser erhöhete Zustand der Seele ist die Entzückung. Als Paulus bis in den dritten Himmel entzückt ward, hörte er Worte, unaussprechliche Worte, und er wußte nicht, ob er in dem Leibe oder außer dem Leibe sey; er konnte seine verworrenen Ideen nicht deutlich aussprechen, er wußte nicht, ob er das, was er zu sehen und zu hören glaubte, sich bloß einbildete, oder wirklich sah und hörte.

Diese Begeisterung ist also die bewegende Kraft, ohne welche kein lyrisches Gedicht seinen Flug weder

anheben, noch fortsetzen kann, und ihre verschiedenen Grade von der geringsten Aufwallung bis zu dem höchsten Grade der Entzückung giebt jedem derselben seinen bestimmten Charakter. Diese Exaltazion versetzt den lyrischen Dichter in eine übernatürliche Welt; er wird ein Prophet, er weissagt und sieht das Zukünftige vorher, er fühlt sich von einer unsichtbaren Kraft fortgerissen, er hat Visionen und sieht Erscheinungen. Horaz hört den Nereus, der alle Greuel des trojanischen Krieges vorhersagt, und Ramler den wahrsagenden Glaukus, der ihm alle Wunder des siebenjährigen Krieges verkündigt.

Die Griechen unterschieden von diesen Graden der Begeisterung wenigstens zwey: die Apollische und die Bacchische; jene war eine schwächere, diese die höchste. Ramler hat beyde mit großer Feinheit unterschieden. In den frühern Ausgaben seiner Ode: Auf die Geburt des Prinzen von Preußen, Friedrich Wilhelms, hieß es:

O wehe! wie durchraset mir der Geist
Des Patareus die Seele! Schone! Schone!

Ich will ja singen, Sohn der göttlichen Latone!
Was deine trunkne Wuth mich heißt.

In den folgenden veränderte er diesen Vers in nachstehenden:

O wehe! wie durchraset mir der Geist
Des Bassareus die Seele. Gnade! Gnade!
Ich will ja singen, Gott der taumelnden Mänade,
Was deine trunkne Wuth mich heißt.

Er bemerkte, daß die Apollische Begeisterung für die trunkene Wuth zu schwach sey, und daß diese Wuth nur dem trunkenen Bacchus zukommen könne. Hier hat er augenscheinlich Recht, und Du siehst, daß dieser gegen Andere so strenge Richter nicht immer ohne Grund änderte, und auch gegen sich selbst strenge war.

Diese hohe Begeisterung bringt aber noch verschiedene andere Eigenheiten in das lyrische Gedicht: seine Anordnung, seine Gedankensprünge, seinen anscheinenden Mangel an Zusammenhang. Dieser eigenthümliche Gang des Gedichts hält mit dem

Grade der Begeisterung genau Schritt. Alles dieses entspringt aus der Begeisterung, welche die Seele des Dichters fortreißt. Die Gewalt einer heftigen Leidenschaft zerreißt alle Fäden, welche die Ideen des Menschen in einem vernünftigen Zusammenhange halten; sie nöthigt die Phantasie, große Reihen von Gedanken zu überspringen, und die Uebergänge von dem Einen zum Andern in tiefer Dunkelheit zu lassen. Daraus entsteht der Schein einer Unordnung, die aber freylich nur eine Unordnung für den Verstand und die Vernunft ist, aber es nicht für die Phantasie seyn darf. Denn so sehr diese durch die Leidenschaft mag aufgeregt werden, so einen raschen Flug sie nehmen mag, so müssen doch die Gesetze der Einbildungskraft diesem Fluge seine Richtung geben, sollte diese Richtung bey allen weiten Gedankensprüngen auch noch so schwer zu verfolgen seyn.

Das Alles läßt sich, wie Du siehst, aus dem Begriffe, den ich Dir von dem lyrischen Gedichte gegeben habe, — daß es nämlich die Ergießung eines starken Affekts ist — ganz natürlich erklären. Er reicht aber noch weiter, dieser Begriff. Man hat z. B. die Frage aufgeworfen: wo ein lyrisches Ge-

dicht, eine Ode, ein Lied anfangen könne, und wo es endigen müsse.

Bey allen andern Gedichten wird dies größtentheils durch den Stoff bestimmt. Das didaktische endigt sich, wenn der Stoff seiner Lehren, die es enthalten soll, erschöpft ist; das beschreibende, wenn es sein Gemählde vollendet hat; das dramatische, wenn die poetische Handlung aufhört. Das kann dem lyrischen Dichter nicht zu Statten kommen; denn der Anfang und das Ende seines Werks ist durch keinen begrenzten Stoff bedingt. Dieser Anfang und dieses Ende muß folglich seine Bedingung in Etwas finden, das von seinem Stoffe verschieden ist. Was könnte aber dieses Andere seyn, als der herrschende Affekt?

Der Affekt kann zuvörderst noch nicht stark genug seyn, um in Gesang auszubrechen. Dieser kann also noch nicht anheben. Das kann er erst dann, wann der Affekt seine gehörige Höhe erreicht hat. Er kann aber auch zu stark seyn, um sich durch Worte Luft zu machen. Es giebt bekanntlich Grade, worin die Leidenschaft so heftig ist, daß sie stumm bleibt. Sie muß also erst zu dem Grade

herabgesunken seyn, wo sie Worte findet, in denen sie sich verständlich machen kann. Wenn die Karschin ihr Gedicht auf den Tod des Braunschweigschen Prinzen Heinrich Albrecht so anfängt:

Wo ist er, daß ich ihn mit Thränen salbe? —

so sieht ein jeder, daß der Schmerz schon lange die Brust der trostlosen Mutter zerrissen hat; denn sie nennt den Gegenstand ihrer Klagen nicht, an den sie bisher einzig und allein gedacht hat. Ihr erster Laut ist der Ausbruch des Schmerzes, der, gleich den Feuerströmen des Vesuvs, die ihren Heerd in Abgründen unter den fernen Apeninen haben, aus der Tiefe der Seele hervorbricht. Bis dahin war er zu heftig, um sich in Worten aushauchen zu können.

Eben so verhält es sich mit dem Ende des lyrischen Gedichtes. Es endigt sich nämlich, bald wenn der Affekt zu stark, bald wenn er zu schwach geworden ist. Er wird aber zu stark, um in Worten laut zu werden, wenn während des Gesanges die Trunkenheit der Seele durch das Anschauen ihres Gegenstandes zu dem höchsten Grade angewachsen ist. Das ist der Fall in Bürgers Abend-

phantasie eines Liebenden, worin die Leidenschaft so glühend wird, daß der Gesang mit den Worten abbricht:

Du loderst auf in Durstesflammen! —
Ha! wirf ins Meer der Wonne dich!
Schlagt, Wellen, über mir zusammen,
Ich brenne! brenne! kühlet mich!

Das ist ferner der Fall in Ramlers Ode auf das Geburtsfest des Pr. von Pr. Was konnte der Sänger noch sagen? nachdem er ausgerufen hatte:

Und hätte meinem Busenfreunde dann
Entzückt vor allem Volk den Kranz gegeben,
Und es zerrisse mir die Parze schnell mein Leben,
Und dieser König säh' es an.

Die andere Ursach, warum das lyrische Gedicht endigen muß, ist das allmählige Sinken des Affekts, welches durch einen entgegengesetzten Affekt herbeygeführt wird, der sich zu dem bisher herrschenden mischt, und durch diese Einmischung den erstern zu einem Ton von Ruhe stimmt, in dem das Feuer der lyrischen Begeisterung erlischt. — So führt z. B. in Ramlers Ode an die Könige der stürmi-

sche Gang der durch den Anblick der Greuel des Krieges empörten Einbildungskraft die Seele von einer Idee zur andern, von einem Bilde zu dem andern, bis sie sich endlich bey dem sanften Bilde eines friedsamen, glücklichen Volkes befindet, in dessen Anblick ihr entflammter Unwille verschwindet und einer milden Zufriedenheit Platz macht. Der Dichter hatte angefangen:

Soll wieder eine Welt vergehen?
Bricht wieder eine Sündfluth ein?
Und sollen wieder alle Tempel und Trophäen
Berühmte Trümmer seyn?

Aber er endigt:

Und hieß dem frommen Volk ein Sohn der Sonne:
Gleich milde, wachsam, so wie sie,
Und so wie sie des neugebornen Landes Wonne,
Und ewig jung, wie sie. —

Zweyhundert und sechster Brief.

An Ebendieselbe.

Arten des lyrischen Gedichts.

Ode. Hymne. Psalm. Lied. Elegie.

Romanze.

— Ob ich das Wesen des lyrischen Gedichts, so wie ich es Dir in meinem letzten Briefe angegeben habe, in allen noch so verschiedenen Arten desselben wiederfinden werde? — Ich denke es. Doch verspreche ich mir nicht, mit der Verschiedenheit der Grade des Affekts und der Begeisterung allein auszukommen, wenn ich mich zu dem Versuche einer genauern Klassifikazion anschicke. Hier werden wir den Unterschied der Quellen ihrer Begeisterung müssen zu Hülfe nehmen. Die Ode, die Hymne und der Psalm ergießen sich aus dem höchsten Affekt. Aber dieser Affekt hat in jedem dieser Gedichte seine besondere Quelle, die sich wieder in ihre verschiedenen Zweige verbreitet.

Der Psalm und die Hymne haben ihre Quelle in gottesdienstlichen Empfindungen; zu der Ode kann eine jede andere Art der Empfindung den Dichter begeistern. Sie wurde, nebst den Rhapsodieen und Skolien, bey Gastmahlen gesungen, so wie die Hymnen und Dithyramben zu den Götterfesten, und die Chorgesänge zu den Siegesfesten. Nun unterscheiden sich aber die Oden der Griechen in den verschiedenen Perioden der lyrischen Kunst sowohl unter einander, als von den Oden, und überhaupt von dem lyrischen Gedichte der Neuern, durch sehr merkliche Züge.

Daß sich die alte griechische Ode von den Oden der Neuern durch die Verschiedenheit ihrer poetischen Natur unterscheiden werde, läßt sich erwarten. Bey jenen war diese poetische Natur durch die griechische Mythologie, Religion und Staatsverfassung bestimmt, bey diesen durch die übersinnlichen Ideen des Christenthums. Darin liegt überhaupt schon der unterscheidende Charakter, der Pindarischen und Horazischen Ode auf der einen, und der Klopstockischen auf der andern Seite.

Bey den Griechen ging die Pindarische Ode

vor der Alcäischen vorher, und sie haben beyde ihren besondern Charakter, dem ihre Nachfolger durchgängig getreu bleiben. Was macht aber diesen Charakter aus? — Man pflegt ihn gewöhnlich in die dunkle Farbe des Alterthums, in den höhern Grad der Begeisterung und in die damit verbundenen kühnern Inversionen und Gedankensprünge zu setzen. Ich habe aber immer gezweifelt, ob man mit diesen Unterscheidungsstücken auskomme; denn ich habe immer nicht begreifen können, warum nicht eine jede andere Ode eben so begeistert, eben so voll von Gedankensprüngen, von Inversionen und lyrischer Unordnung seyn, und sich doch noch immer von der Pindarischen merklich genug unterscheiden könne.

Ich muß also eine andere Bezeichnung der Charaktere der griechischen Ode annehmen, und diese glaube ich in den Quellen ihrer Begeisterung gefunden zu haben. Die Pindarische hat nämlich ihre Quelle in den erhabenen und schönen Sagen und Götterfabeln der Urzeit. Indem die Phantasie des Dichters unter diesen mit Entzücken herumirrt, so entwickeln sich alle die schönen Bilder in lebendiger

Bewegung vor seinen Augen; sie folgen in belebtem Tanze, durch leise, oft schwer zu bemerkende Bande an einander gereihet; er sieht sie in seinen Dichterwerke in nie unterbrochenen Reihen vorbey schweben. Man hat häufig gesagt, Pindar habe zu diesem Preise der Götter und Heroen seine Zuflucht nehmen müssen, um seine Lobgesänge auf die Olympischen, Pythischen und Nemäischen Sieger damit bis zu der gehörigen Länge auszufüllen, weil ihm die Großthaten dieser Sieger weder Stoff genug für jede einzelne Ode, noch Mannichfaltigkeit für alle würden gegeben haben. Ich will diesen Gründen nicht allen Werth absprechen, aber ich kann unmöglich dabey stehen bleiben; denn es möchte seinem Ruhme eben nicht sehr zuträglich seyn, wenn nichts Anderes ihm den Stoff zu seinen Gesängen gegeben hätte. Den fand er aber ungesucht, wenn er bloß dem Antriebe seiner Phantasie folgte, die ihm alle Umgebungen, welche seine gepriesenen Sieger verherrlichten, ihren Heroenadel, ihre Abstammung, ihre Götterahnen sehen ließ, und ihn so in das erhabene Gebiet der Sagen der Urzeit hinüberführte.

Wir können die Pindarische Ode durch den

Namen der heroischen bezeichnen, um sie von der Alcäischen zu unterscheiden. Diese kennen wir zwar nur aus dem Horaz, seinem einsichtsvollen Nachahmer; der richtige Geschmack und das fruchtbare Genie des römischen Sängers bürgt aber dafür, daß er den Geist seines Musters nicht werde verfehlt haben. Bey ihm erscheint nun die Alcäische Ode unter einer Gestalt, durch welche sie von der Pindarischen sichtbar genug absticht. So wie diese die Quelle ihrer Begeisterung in den Bildern der fabelhaften Urzeit hatte, so hat jene die ihrige in den großen Begebenheiten der Gegenwart und in den Großthaten ihrer Zeitgenossen. Wenn ich es wagen dürfte, eine Benennung, wodurch ich schon eine Art von poetischen Handlungen bezeichnet habe, auf das lyrische Gedicht überzutragen, so würde ich die Alcäische Ode die mimische, im Gegensatze der ältern heroischen nennen.

Diese beyden Manieren haben bis auf unsere Zeiten ihre großen Meister in der deutschen Litteratur gehabt. An ihrer Spitze stehen Ramler in der Alcäischen Ode, Klopstock in der heiligen Poesie. Jenen begeistern in seinen Heldenoden Pa-

triotismus, Siegesfreude, Nazionalstolz; diesen schwärmerisches entzücktes Anschauen des Uebersinnlichen, Sehnsucht nach dem Unsichtbaren, himmlische, geistige Liebe.

Eben dieser Unterschied findet sich auch in den Hymnen und Psalmen. Sie sind zwar beyde überall religiösen Inhalts, aber die Psalmen haben die Gegenstände in der jüdischen Religion, und athmen den erhabenen, feyerlichen Geist der morgenländischen Dichtkunst. Zu Hymnen kann den Dichter das Göttliche in der griechischen Mythologie, so wie das Göttliche in der übersinnlichen Religion des Christenthums begeistern. Aber man fühlt bald, zu welchem weit höhern Fluge das Höchste in der Poesie, das sich nur in einer übersinnlichen Religion findet, den Geist des Dichters hebt.

Was ich Dir bisher von dem höchsten Fluge der Begeisterung durch die heftigern Affekte der Bewunderung, des Nazionalstolzes, des Patriotismus, der höchsten Anbetung, der gottesdienstlichen Verehrung, der sinnlichen Liebesgluth in den leidenschaftlichen Gedichten der Sappho geschrieben, das gilt auch von der mildern Begeisterung durch die sanftern Af-

fekte der stillern Freude, der Hoffnung, der Sehnsucht, der süßen Wehmuth, der in sich gesenkten Betrachtung, der ruhigern Liebe, sowohl in Anakreons spielenden Empfindungen, als in Klopstocks heiligen Gefühlen, die den Busen seiner Cidli mit reiner übersinnlicher Himmelsluft durchlodern. Es würde eben so unmöglich als unnöthig seyn, von allen diesen Spielen der lyrischen Muse Beyspiele anzuführen. Da Du unsers Matthissons reiche und treffliche lyrische Anthologie noch immer mit neuem Vergnügen in die Hand nimmst, so kannst Du mit den Schätzen der lyrischen Poesie der Deutschen, von der höchsten Ode bis zu dem leichtesten Liede, mit der Mannichfaltigkeit ihrer Empfindungen und ihrem bald starken bald lieblichen Phantasiespiele nicht unbekannt seyn. Es kann zweifelhaft scheinen, ob wir uns mit unsern westlichen Nachbarn in dieser letztern Gattung schon messen können; in der hohen Ode haben wir sie bereits überflogen. Es ist merkwürdig, daß sie in dieser bisher nichts geleistet haben; selbst ihr größter Odendichter, ihr so gefeyerter Joh. Bapt. Rousseau, scheint von dem Geiste dieser Art lyrischer Gedichte auch nicht die

geringste Ahndung zu haben, und seine geschmack=vollsten Bewunderer scheinen ihm die wesentlichsten Foderungen der Ode, die Schönheit des lyrischen Planes, die Einheit und Stetigkeit der Begeisterung, die alle Theile des Gedichts zu Einem schönen Ganzen verbinden, ihr natürliches Steigen und Sinken, gegen einige prunkende, aus den heiligen Dichtern abgeborgte Phrasen erlassen zu haben. Das Alles darf ich also übergehen.

Noch weniger werde ich Dir etwas von den Gedichten sagen, die, wie die Sonette, die Triolette u. dergl., sich nur durch ihre mechanische Form unterscheiden, um auf die Elegie und die Romanze, die auch ihren eigenen innern Charakter haben, zu kommen.

Zwar hat die Elegie ihren eigenen Vers, — denn in ihr folgt auf jeden Hexameter ein Pentameter —; und man könnte versucht werden, darin ihr Wesen zu setzen; das ist aber eine äußere Zufälligkeit, die mit dem innern Geiste derselben nichts gemein hat. Denn ursprünglich ist diese Versart nicht, wie in der Folge, der klagenden Elegie eigen. Tyrtäus aus Milet sang seine Kriegeslieder in Hexame=

tern und Pentametern, und so dichtete noch der Kolophonier Mimnermus verliebte Gedichte für seine Nanno. Simonides war der Erste, der den Pentameter in seine Klagelieder, die er Elegieen nannte, aufnahm. Und nun entstand nicht allein der Name dieses Gedichts, sondern die Versart, worin dieser Dichter gesungen hat, wurde auch von nun an diesen poetischen Klagen eigen. Marmontel setzt noch zu diesen klagenden Elegieen die anmuthige Elegie (l' Elegie gracieuse). In der That haben die Griechen dergleichen gedichtet, und Horaz führt sie wirklich als eine besondere Art von Elegieen auf. Er sagt ausdrücklich:

In ungleich gepaarte Verse wurd' erst nur die Klage,
Aber hernach auch die frohe Erfüllung der Wünsche geschlossen.

Mir scheint aber die Sache diese zu seyn. Die Griechen konnten von der Gewohnheit nicht lassen, auch nachdem schon der Name Elegie aufgekommen und nun dem Klagegedicht eigen geworden war, Alles Elegie zu nennen, was mit ihm einerley Vers-

art hatte, und so nannten Philetas und Kallimachus ihre nicht klagenden Gedichte in gemischten Hexametern und Pentametern Elegieen, nach der Versart, die dieser Dichtungsart eigen war. Die Neuern aber, die vorzüglich dem elegischen Ovid folgten, blieben der Sitte getreu, ihre Gediche nach ihrem Inhalte zu bezeichnen, und nur die klagenden, Elegieen zu nennen.

Da die Elegie ein lyrisches Gedicht ist, so muß sie alle Eigenschaften desselben haben und allen seinen Gesetzen unterworfen seyn. Da sie aber ein klagendes Gedicht ist, so hat sie gewisse Eigenheiten, die sie von andern lyrischen Gedichten unterscheiden. So können sie z. B. länger seyn, als solche lyrische Gedichte, welche der Erguß eines heftigen Affekts, der Freude, des Zorns, des leidenschaftlichen Unwillens u. s. w. sind; denn sie athmen eine Empfindung, die aus zwey entgegengesetzten Affekten gemischt ist, aus Liebe und Schmerz. Diese mildern einander, und lassen es also zu, daß die Empfindung eine längere Zeit fortdaure, indem sie zugleich der Einbildungskraft einen Stoff geben, bey dem sie länger verweilen kann.

Die Phantasie kann in ihrer wehmüthigen Stimmung bald von dem unangenehmen Bilde auf das angenehme übergehen, so wie von diesem zu jenem zurückkehren, und Du siehst leicht, daß dieses Hin- und Herschwanken Stoff zu einem längern Gedichte geben kann. So denkt Ovid in seinen Elegieen bald an die süßen Stunden, die er in seinem Vaterlande unter seinen Freunden durchlebt hat, bald mahlt ihm wieder seine Phantasie den schmerzhaften Verlust dieser Freuden vor.

Die Romanze ist eigentlich eine lyrische Erzählung, und sie ist daher aus zwey Hauptelementen zusammengesetzt, aus einem epischen und einem lyrischen. Dieses giebt ihr ihren Ton, dieses bestimmt die Bewegung ihres Schwunges. Ist die Begebenheit, die sie singt, rein-angenehm, erregt sie Freude und Zufriedenheit, so ist ihr Ton fröhlich, munter, lustig; ist die Begebenheit lächerlich, so ist ihr Ton scherzhaft, spottend, muthwillig; ist die Begebenheit trauriger Art, so ist der Ton der Romanze klagend, melancholisch, gerührt. Es giebt daher Romanzen von allen diesen Arten; es giebt fröhliche, launichte, scherzhafte, rührende,

Wenn wir dem Ursprunge der Romanze nachspüren, so müssen wir endlich bey den Spaniern stehen bleiben, bey denen der ungelehrte Sänger seine Lieder in der Landessprache, die, wie in Frankreich, die romanische hieß, unter der Begleitung seiner Guitarre absang. Da er seine schöne Gebieterin mit nichts Besserm zu unterhalten hoffen konnte, als mit abentheuerlichen Geschichten, so tönte sein Saitenspiel vor den Ohren der Dame seines Herzens von eben solchen Geschichten, dergleichen die Romane in dem nördlichen Frankreich enthalten; und daher haben die Romanzen und Romanen ihre auffallende Verwandtschaft.

Dieses epische Element mäßigt aber auch den lyrischen Schwung der Romanze, und hindert, daß es in ihr nicht zu dem ganzen begeisterten Fluge der Einbildungskraft kommen kann. Denn da die Erzählung auch ihren innern objektiven Zusammenhang hat, dem die Vernunft in seinen Verkettungen folgen muß, so wird die Phantasie gehemmt, und kann sich nicht allen ihren Abschweifungen überlassen. —

Zweyhundert und siebenter Brief.

An Ebendieselbe.

Die Idylle.

— Ich verzweifle, meine Julie! die Idylle unter Einen Begriff zu bringen; in so vielen Gestalten erscheint sie bey den Dichtern, die ihren Gedichten diesen Nahmen gegeben haben. In dieser Verlegenheit weiß ich keinen andern Ausweg, als unsern Gegenstand historisch zu behandeln.

Hier fallen uns nun gleich die zwey großen Perioden der ältern und der neuern Idylle in die Augen, wovon Theokrit der Erfinder der ältern, und unser Salomon Geßner der Erfinder der neuern ist. Die Idyllen des Theokrit sind mimische Gedichte im eigentlichsten Sinne. Die Griechen verstanden unter diesen Gedichten solche, die eine einfache Handlung aus der gemeinen Wirklichkeit darstellen; z. B. einen Damenbesuch am Adonisfeste, einen Wettstreit im Gesang zwischen ein Paar Hirten.

Durch dieses Merkmahl, daß das mimische Gedicht seine Personen und ihre Handlungen der gemeinen Wirklichkeit nachahmt, unterscheidet es sich, wie wir gesehen haben, von allen, deren Personen und Handlungen zu einer idealischen Natur gehören, so wie durch das, daß es nur Eine einfache Handlung, einen Besuch, einen Wettstreit, nicht ein großes Ganzes unter einander verknüpfter und sich in Einer Hauptwirkung endigender Begebenheiten darstellt, von dem größern epischen und dramatischen Gedichte. Theokrits Hirten, Fischer, Mäher sind sizilische Einwohner des Landes, so wie sie zu seiner Zeit waren, und wie sie in ihren Grundzügen noch jetzt sind.

So erhielt Virgil die sizilische Flöte aus den Händen des griechischen Dichters, und verpflanzte die Scene seiner Eklogen in sein mantuanisches Vaterland. Die Nahmen Idylle und Ekloge sind ganz allgemeine Nahmen, die nichts von dem Inhalte oder dem Tone des Gedichts bezeichnen; jenes bedeutet ein kleines Gedicht, dieses eine Auswahl. Aber da sie einmahl von den ersten Meistern in dem mimischen Gedichte aus der Hirtenwelt waren

gebraucht worden, so wurden sie bald dieser Dichtungsart eigen.

Bisher hatte man die Idylle bloß als ein getreues Gemählde von den Sitten und Handlungen des Hirtenvolks auf dem Lande angesehen; man fing aber endlich an zu ahnden, daß man ihnen durch angenehme und rührende Züge noch einen andern Werth geben könne. Da man sie in Frankreich an den Hof und in die Pariser Zirkel einführen wollte, so glaubte man sie verschönern zu müssen. Darunter verstand man, man müsse ihnen ihre bäurische Natur nehmen, sie ihrer ungeschminkten Sitten entkleiden, und sie dem Tone der feinern Welt näher bringen. So verschönerte der kalte und witzige Fontenelle seine Schäferwelt. Er stattete seine Opernschäferinnen mit dem Witze und der Galanterie aus, die er um sich her fand, und die er selbst in so hohem Grade besaß. So waren sie nun wohl zierlicher und modischer geworden, sie hatten aber auch zugleich einen großen Theil ihrer einfältigen und ländlichen Natur eingebüßt, in der sie so anziehend gewesen waren. Er hätte

sie doch besser und glücklicher verschönern können, wenn er nur seinem alten Vorgänger, dem D'Urfé in seinem bekannten Schäferromane Astrée gefolgt wäre. Dieser hatte seine Schäferwelt in das schöne Thal La Forès in der Provence verlegt, und seinen Selado n und seine Asträa, ohne ihnen ihre Natürlichkeit zu nehmen, verschönert und interessanter dargestellt.

Vollkommener als Alle, die es bisher versucht hatten, that dieses unser liebliche Geßner. Er faßte den allgemeinen Begriff von einer Schäferwelt mit seinem hervorragenden Genie richtiger auf, als seine sämmtlichen neuern Vorgänger; und nun konnte er Alles in der Idylle durch Idealisiren verschönern. Seine Absicht war, ein angenehmes, sanft-rührendes Gemählde von einfachen, unschuldigen und glücklichen Naturkindern darzustellen; und von diesen glaubte er das Urbild in dem von den großen Städten entfernten Landvolke zu finden. Dieses Urbild konnte ihm nirgends reiner entgegenkommen, als in den durch ihre Alpengebirge von der verfeinerten und verdorbenen Welt abgesonderten Sennhirten,

Die Schweitz mußte also sein Hirtenland seyn, und ein Schweitzer mußte die idealisirte, die wahre verschönerte Idylle der Neuern erfinden.

Der Begriff von dem Hirtenstande, den er in seinen Idyllen zum Grunde legte, um ihn zum Ideal zu erheben, war der Begriff von den Empfindungen und Handlungen solcher Menschen, die in den kleinern Gesellschaften zusammen leben. Diese kleinern Gesellschaften sind die eheliche, und die elterliche, mit Einem Worte: die häusliche. Was den Zustand des Menschen in dieser einfachen Gesellschaft der idealen Verschönerung vorzüglich fähig macht, ist, daß darin die bürgerliche Gesellschaft mit allen ihren drückenden Verhältnissen verschwindet. Das aber, was von diesem Leben überall nur Abstraktion ist, das nähert sich in den Schweitzergebirgen beynahe seiner völligen Reinheit, und der Dichter bedarf nur einiger weniger Pinselstriche, um das, was ihm zu der idealischen Reinheit und Vollkommenheit fehlt, zu verwischen.

Die erste Quelle der Glückseligkeit in diesem Zustande ist zuvörderst die hohe Einfalt des Lebens, welche man darin findet; denn der Bewohner der

Idyllenwelt kennt nur die ersten natürlichsten und einfachsten Bedürfnisse; das Vließ seiner Heerde bekleidet ihn, ihre Milch speiset ihn, und die klare Kristallquelle stillt seinen Durst. Alles dieses kann er sich leicht verschaffen; seine Bedürfnisse sind also leicht befriedigt, und ihre Befriedigungsmittel machen ihm keine Sorgen, und verleiten ihn nicht zu Stolz, Eitelkeit und Unmäßigkeit. Daß er in dieser Lage zufrieden und glücklich leben könne, fühlst Du leicht. Sein Leben wird aber auch ein unschuldigeres seyn, denn er wird die Laster nicht kennen, die wir gewöhnlich in dem Gefolge des Ueberflusses sehen.

Die künstlichen Bedürfnisse machen hiernächst nicht allein Sorgen, sie erfodern auch viel Arbeit, und oft sehr anstrengende und ermüdende. Dahin gehören die mannichfaltigen Arbeiten des Ackerbaues. Und hier siehst Du den Grund, meine Julie, warum der Idyllendichter seine Glücklichen zu einem Hirtenvolke macht.

Ein zweyter Zug der idealischen Hirtenwelt ist, daß darin kein Unterschied der Stände Statt findet; denn dieser ist eine Ausgeburt der bürgerlichen Ge-

sellschaft. In der Idyllenwelt leidet der Mensch von tausend Uebeln nicht, die aus dem Mißbrauche der Gewalt der Großen und Mächtigen entstehen. Hier kann kein Höherer unterdrücken und durch Unterdrückung seinen Stolz nähren; hier kann kein Geringerer unterdrückt werden, die Menschheit wird in seiner Person durch keinen machthabenden Frevel herabgewürdigt; er kann sich durch keinen Sklavensinn zu geduldiger Unterwürfigkeit entehren. Der einzige Unterschied, dem das Leben der Unschuld nicht abhelfen kann, ist der, den die Natur und die Vorsehung selbst herbeyführt: es kann unter dem Idyllenvolke Weisere und Reichere geben. Denn der Eine kann mit mehr Anlagen ausgestattet seyn, und Einer oder der Andere kann seinen Fleiß mehr begünstigt sehen; seine Heerde kann besser gedeihen und sich geschwinder vermehren.

Ueberhaupt sind die natürlichen und darum allgemeinen Uebel auch aus diesem glücklichen Lande nicht verbannt. Auch in Arkadien ist Krankheit und Tod. Aber Beyde sind nicht eigener Sünden Sold; sie werden durch keine Ausschweifungen herbeygeführt; das Leben wird nicht durch Sorgen und Mühseligkeiten verkürzt. Indem es

zu einem hohen ungeschwächten Alter verlängert wird, so sieht der Greis seinem Ende mit Ergebung entgegen; und da er es unter den Thränen der Seinigen und seiner Freunde verläßt, so bringt sein Hinscheiden wahre Rührung in die Idylle.

Die gesellschaftliche Gleichheit mitten unter der natürlichen Ungleichheit, verbunden mit der schönen Einfalt des Lebens, macht also die Bewohner des Hirtenlandes der Idylle zu einem unschuldigen und glücklichen Völkchen. Sie entbehren zwar die künstlichen Vergnügen der großen Gesellschaften, oder vielmehr, sie entbehren sie nicht — denn man entbehrt das nicht, was man nicht kennt —, aber dagegen gewährt ihnen bey ihrer glücklichen Unbekanntschaft mit den künstlichen die Natur so viele unerkünstelte Vergnügen, an denen ihnen die Einfalt ihres Lebens den Geschmack in seiner ganzen Schärfe erhält; so daß sie durch ihre Lage Alles gewinnen, was man zu der höchsten poetischen Glückseligkeit wünschen kann.

Die Cultur dieses Volkes kann freylich nicht beträchtlich seyn; doch das wird die Summe ihrer Vergnügen nicht vermindern; denn wenn sie nicht

viel Wissen haben, so haben sie auch, wie Salomo sagt, nicht viel Grämen. Wir denken uns das glückliche Volk nicht sehr zahlreich, und die Verbindung seiner Familien nicht sehr enge; sie können also auch die Arbeiten, die zu Einem Werke gehören, nicht unter Mehrere theilen, um so die verschiedenen Zweige der Künste und Wissenschaften gemeinschaftlich zu treiben. Nichts kann auch ihre Neugier und das Verlangen nach künstlichen Gegenständen mitten im Schooße der Natur stark genug reitzen, um sich der Arbeit, welche die Künste und Wissenschaften erfodern, zu unterziehen. Der Kreis des Wissens in ihrem Zustande ist daher so enge, daß Ein Mensch ihn ganz zu übersehen im Stande ist. Die Religion wird keine weitläufige gelehrte Glaubenslehre haben, sie wird in der Anbetung des Ewigen und aus einigen fortgeerbten feyerlichen Gebräuchen bestehen; das Volk wird dazu nicht in prächtige Tempel eingeschlossen; der Tempel seiner Gottesverehrung ist die freye Natur, und seine Familienandacht verrichtet ein Jeder in der demüthigen Hütte seiner häuslichen Wohnung, unter der Anführung des ehrwürdigen Hausvaters. Es

hat keine künstliche Heilkunde, seine Arzneyen sind wohlthätige Kräuter, die es an seinen Bergen und Fluren findet; seine Rechtslehre ist, da seine Geschäfte einfach sind, so beschränkt, daß sie in dem Gedächtnisse seiner Alten Platz hat, und seine Sternkunde umfaßt nicht mehr, als was ihm eine unkünstliche Beobachtung zur Ordnung und Eintheilung seiner Geschäfte offenbaren kann. Wer von allem diesem am meisten weiß, ist sein Weiser, und es hat also auch seine Weisen.

Es läßt sich erwarten, daß ein Gedicht, das eine so schöne, unschuldige glückliche Menschennatur in den anmuthigen Umgebungen der großen Natur darstellt, für Menschen aus allen Ständen anziehend seyn werde; auch hat es diese Wirkung nicht verfehlt. Kein anderes, als dieses Ideal, ist so allgemein verständlich, spricht so sanfte Gefühle an, zieht so sehr aus dem beengenden Kreise der wirklichen Welt heraus, und versetzt in eine so fremde, so angenehm mit der Wirklichkeit abstechende ideale Welt. Daher ist es begreiflich, daß es auch das Lieblingsgedicht der Großen und Gewaltigen, selbst der Weltregierer, hat werden können. Die

große Katharina erheiterte ihre einsamen Stunden mit ihrem Geßner. Die Kronenträger, vorzüglich die Weisern unter ihnen, fühlen unter dem Drucke einer seelenlosen Repräsentazion, vielleicht mehr als Andere, das Bedürfniß, sich durch das Anschauen eines unschuldigen, einfach lebenden, glücklichen Volkes zu erquicken. Sie trauen es sich zu, selbst in diesem Zustande glücklich zu seyn. Es giebt vielleicht Augenblicke, worin sie dieses Glück beneiden, und sich danach sehnen. Es ist ihnen endlich ein Trost, den Landmann, den sie beherrschen, so glücklich zu glauben. Aber, ach! dieser Zustand ist ein Ideal, und die Wirklichkeit ist, leider! anders.

Da das Charakteristische der Idylle nur die Natur ist, zu der sie gehört — in der alten die gemeine, in der neuern die idealische —, so ist es natürlich, daß sie alle Formen wird annehmen können, worin ihre Empfindungen und Handlungen können gebracht werden. Es wird daher Hirtenlieder, epische und dramatische Idyllen geben. Was übertrifft Geßners ersten Schiffer? —

Zwey hundert und achter Brief.
An Ebendieselbe.

Das Epigramm.

— Das Epigramm, die Inschrift, oder wie unser Wernike es nennt, die Ueberschrift, ist das kürzeste, und eben darum auch das unvollkommenste Gedicht. Deßwegen habe ich es bis zuletzt verschoben, Dir ein Paar Worte davon zu sagen. Es besteht aus so wenig Hauptgedanken als möglich; denn es braucht nicht mehr als zwey zu enthalten. — Du wirst vielleicht sagen, warum ist nicht Einer genug? das wäre doch noch weniger. Ich sagte Dir aber: so wenig als möglich; und ein Gedicht, das weniger als zwey Hauptgedanken enthielte, ist nicht möglich; es wäre kein Gedicht. Denn wenn Harmonie der Theile zu dem Wesen eines jeden Gedichtes gehören, so kann gewiß kein Gedicht aus einem einzigen Gedanken bestehen; denn mit welchem andern Gedanken sollte dieser harmonieren?

Es kann zwar auch sehr lange Epigramme geben, Epigramme, die eine ganze Seite füllen; allein das, was sie lang macht, werden immer die Nebengedanken seyn, oder solche, die den Hauptgedanken untergeordnet sind; die Hauptgedanken sind nur zwey. So ist folgendes Epigramm unsers Wernike ziemlich lang, aber es enthält doch nur zwey Hauptgedanken.

Auf die Buhlereyen der Deutschen in Frankreich.

Daß Frankreich uns weiß zu verwunden
Mit Pulver, welches wir erfunden;
Daß es in Büchern uns verlacht,
Die wir zu drucken erst erdacht;
Daß wir dort unser Geld verschwenden,
Mit dem es uns hernach besticht;
Daß es in unsre Länder bricht
Mit Pferden, die wir ihnen senden:
Dieß alles fass' ich eh, als daß wir toll und blind
Die Jugendkräfte dort verlieren,
Und ihre Weiber selbst verführen,
Und unsrer Feinde Väter sind.

Der erste Hauptgedanke ist: daß Frankreich den Deutschen mit dem schade, was es von ihm erhalten hat. Dieser Eine Hauptgedanke wird aber in vier Beyspielen dargestellt.

Auf dieses Wesen des Epigramms führt uns Lessing sehr sinnreich, nach seiner Weise, auf dem historischen Wege. Das ursprünglich griechische Wort Epigramma bedeutet eine Aufschrift. Ein Epigramm war also zuerst das, was man auf ein Denkmahl schrieb, um dem Beschauer zu sagen, was es sey, um ihm den Gebrauch, die Bestimmung desselben, bekannt zu machen. Das Denkmahl, das durch seine Größe oder Schönheit in die Augen fiel, erregte die Aufmerksamkeit des Vorübergehenden, und machte ihn begierig, zu wissen, wofür er es zu halten habe. Diese Wißbegierde wurde durch die Aufschrift befriedigt. Hier ist also zweyerley: eine Erwartung und ein Aufschluß. Der Anblick des Denkmahls gab den Ton von dem an, was man zu erwarten hatte, und veranlaßte den Vorübergehenden, zu errathen, was das sey, was er vor sich sah: ein Begräbniß, ein Tempel, ein Siegeszeichen. Aber wessen Begräbniß? wessen Tem-

pel? wessen Siegeszeichen? und welches Sieges? Diese Fragen beantwortete die Aufschrift. Das Denkmahl erregte eine Erwartung, und seine Aufschrift befriedigte sie durch ihren Aufschluß.

Dieser Ursprung ist noch in mehrern Epigrammen der griechischen Anthologie sichtbar, die häufig interessante, liebliche, auch wohl rührende Beschreibungen von Bildern und Statuen enthalten. Als man aber das Epigramm zu einem Gedichte machte, und die Erwartung nicht mehr durch einen sichtbaren Gegenstand erregt wurde, so mußte er durch Worte dargestellt werden, und so entstand das epigrammatische Gedicht, worin die Erwartung des Aufschlusses eine Vorbereitung des Schlusses ist.

Wie wird aber der Epigrammatist seine beyden Hauptgedanken stellen? welcher wird der erste, welcher der letzte seyn müssen? Das kann nur durch das Gesetz des Interesses entschieden werden können. Dieses erfodert, daß das Gedicht von dem Unvollkommnern zu dem Vollkommnern fortschreite und

mit dem Vollkommensten endige. Die Vorbereitung ist nur des Schlusses wegen da; auf diesen spannt sie die ganze Aufmerksamkeit des Lesers. Dieser Schluß muß der triftigste Gedanke seyn, derjenige, der sich der Seele am tiefsten eindruckt. Darum nennen ihn auch die Franzosen nicht unschicklich: die Pointe des Epigramms.

Dieser letzte Hauptgedanke kann nun seine ästhetische Vollkommenheit durch alle die Mittel erhalten, die überhaupt den Gedanken ihre Schönheit geben. Er kann groß und selbst erhaben, witzig, scharfsinnig, überraschend, lächerlich, bisweilen auch rührend, bisweilen endlich eine allgemeine Lehre seyn, die aus den in der Vorbereitung angeführten besondern Fällen hervorgeht. Von allen diesen Arten der Schlüsse finden sich Beyspiele im Martial, Opitz, Logau, Wernike, Kästner, Lessing, Göcking, Haug und andern berühmten Epigrammendichtern. Die meisten von ihnen gehen auf Witz und Scharfsinn aus. Ich will Dir das mit einigen Beyspielen belegen. In folgendem Epigramm Martials ist der Schluß erhaben:

Ehrendenkmahl, dem Pompejus und den Söhnen desselben gewidmet.

In Asien und in Europa liegen
Die Söhne des Pompejus eingescharrt,
Die Erde Libyens bedeckt den Vater,
Wenn irgendwo die Erde ihn bedeckt.
Sie sind zerstreuet auf dem ganzen Erdball
Für solche Trümmer war Ein Ort zu klein.

In diesem schönen Epigramm ist der Schluß erhaben. Folgendes von Lessing, das einem Epigramm von Voltaire auf Freron nachgebildet ist, ist der Schluß überraschend:

Auf den Fell.

Als Fell, der Geiferer, auf dumpfes Heu sich streckte,
Stach ihn ein Skorpion. Was meynt ihr, daß geschah?
Fell starb am Stich? — Ey ja doch, ja!
Der Skorpion verreckte.

Zu dieser Art Schlüssen kannst Du den rechnen, der das vorhin angeführte Epigramm von Wernike

beschließt. Sie pflegen gewöhnlich, wenn sie gut sind, lächerlich zu seyn; denn eine kleine unschmerzhafte überraschende Fehlschlagung verfehlt selten unser Lachen.

Doch von einem rührenden Epigramm möchtest Du vielleicht am liebsten ein Beyspiel haben, da sie nicht sehr häufig sind. Hier ist Eines.

An den Priscus.

Ueber den Tod des Salons.

In Iberischer Erde ruht Salons heiliger Schatten:
Einen redlichern sah nimmer das stygische Reich.
Trauern ist Unrecht: von ihm, der dich verlassen, o Priscus,
Lebet was er gewünscht, lebet der bessere Theil.

Martial.

Zweyhundert und neunter Brief.

Herr v. Rößler an den Herrn v. Drivers.

Das Kunstgenie.

— Ich will lieber das Wenige, was allenfalls von unsern ästhetischen Unterhaltungen zurück ist, an Sie richten, mein bester Drivers. Es möchte Manches darin vorkommen, was vielleicht unsere Julie langweilen könnte. Sie werden ihr dann aus meinen Briefen mittheilen, was Sie für dieselbe geeignet finden.

Das, was ich Ihnen noch zu sagen habe, betrifft das Genie, und insonderheit das Kunstgenie. Es wird nämlich zu der Hervorbringung vortrefflicher Werke nicht allein Genie erfodert, sondern das Genie druckt sich auch in seinem Werke ab, und dieser Abdruck giebt dem Werke eine neue Vollkommenheit, die den Werth desselben noch um ein Großes erhöhet, ja bisweilen gerade seinen vor-

nehmsten Werth ausmacht. Diese Vollkommenheit, die das Werk von der Größe des Genies des Künstlers erhält, möchte ich seine abgeleitete, oder noch lieber seine subjektive Vollkommenheit nennen, im Gegensatze der ursprünglichen objektiven, die es an und für sich selbst hat.

So wird ein Werk wegen seiner subjektiven Vollkommenheit bewundert, wenn wir es kühn nennen. Daß Michael Angelo das Pantheon auf die Peterskirche in Rom setzte, macht die Kuppel dieses großen Wunders der neuern Baukunst zu einem kühnen Werke. Denn welche Kraft des Genies und welcher Muth, welches Vertrauen auf diese Kraft gehörte dazu, ein solches Werk zu unternehmen und so glücklich auszuführen, als er gethan hat. Wie Mancher wird sein Versprechen nicht für unbesonnen und die Erfüllung desselben für unmöglich gehalten haben! Der Werth dieses Werkes liegt augenscheinlich nicht bloß in seiner Schönheit, sondern ganz eigentlich in dem Maaße der Geisteskraft, das nöthig war, alle die Schwierigkeiten zu überwinden, mit denen er zu kämpfen hatte, um ein Gebäude von der Masse des Pantheons auf ein anderes Ge-

bäude zu setzen, ohne es zu erdrücken. Denn, würde man diese Kuppel bewundern, wenn sie der Architekt mit allen ihren schönen Formen und Verhältnissen, aber nicht in Steinen, sondern in Pappe oder Brettern aufgeführt hätte?

Sie müssen mich indeß nicht so verstehen, als wenn ich das Verdienst eines schönen Werks bloß in seiner subjektiven Vollkommenheit, in dem vorliegenden Falle, in seine bloße Kühnheit ohne alle objektive Vollkommenheit setzte. Ich gestehe gern, daß die ägyptischen Pyramiden sehr kühne Werke sind; aber ich bin weit entfernt, sie den erhabenen Schöpfungen der griechischen Baukunst an die Seite zu setzen. Darin fehlen, nach meinem geringen Urtheile, die französischen Kunstphilosophen. Sie legen dem Verdienste der überwundenen Schwierigkeit einen viel zu großen Werth bey, wenn sie den Reim, der ihrem Verse aus andern Gründen unentbehrlich ist, dadurch zu empfehlen glauben, daß er dem Dichter Schwierigkeiten macht, die schwer zu überwinden sind.

Was ist aber nun das Genie? — Das ist keine leichte Frage, und darum wird sie auch wohl wie all-

gemein befriedigend beantwortet werden. Die Schwierigkeit der Frage wird dadurch nicht wenig vermehrt, daß es wissenschaftliche und Kunstgenies giebt, und daß diese beyden Arten des Genies einigen Philosophen so verschieden scheinen, daß sie sie nicht zu Einer Gattung von Dingen rechnen, ja sogar dem höchsten Meister und selbst dem größten Erfinder der verborgensten Wahrheiten in der schwersten Wissenschaft, die Ehre, ein Genie zu seyn, absprechen. Die Meynung dieser Kunstrichter beruht zwar, nach meiner Ueberzeugung, auf schwachen Gründen, und sie ist von scharfsinnigen Philosophen *) siegreich widerlegt worden. Sie haben aber einen großen Namen **) an ihrer Spitze, und darum habe ich sie nicht ganz mit Stillschweigen übergehen können.

Wir thun wohl am besten, daß wir hier die Sprache befragen, wenn wir auf einen Begriff des Genies kommen wollen, von dem wir einige Befriedigung hoffen können. Es scheint mir nämlich, daß das Wort Genie auf einen zwiefachen Stamm in der lateinischen Sprache hindeute, auf ingenium und

*) Schwab. **) Kant.

auf genius. Die Spur dieser zwiefachen Abstammung erhält sich noch in den Ausdrücken: Genie haben und ein Genie seyn. Das Allgemeine, was diese beyden Redensarten aussagen, ist augenscheinlich: mit allen denen Anlagen gebohren seyn, die einen Menschen zu gewissen Werken und Verrichtungen im höhern Grade geschickt machen.

Wer so glücklich ist, diese angebohrnen Anlagen im höchsten Grade zu besitzen, der ist ein Genie, es sey in einer Kunst oder in einer Wissenschaft. Dieses Urtheil ist in Jedermanns Munde, und ich weiß nicht, was mich berechtigen könnte, meine einzelne Stimme der allgemeinen Stimme entgegenzusetzen. Ein Genie ist also ein höheres Wesen, so wie sich die Alten das Wesen dachten, daß sie genius nannten. Seine produktive Kraft übertrifft in seinem Gebiete, es sey Wissenschaft oder Kunst, die Kraft aller übrigen Menschen, und sie zeigt sich durch das Schaffen; es ist eine Schöpferkraft, die größte von allen. Das herrschende Vermögen des Genies ist folglich sein Dichtungsvermögen, zu dem indeß alle übrigen Vermögen der menschlichen Seele mitwirken müssen. Dieses Dich-

tungsvermögen ist aber in den Erfindungen der Wissenschaften eben so unentbehrlich, als in den schönsten Schöpfungen der Künste. Es ist eine eben sonderbare Behauptung, daß Neuton seine schwere und erhabene Theorie der Gesetze des Weltgebäudes bloß mit Verstande ohne hohe Dichtungskraft habe zu Stande bringen können, als zu sagen, daß Homer zu seiner Iliade bloß Dichtungskraft und keinen Verstand nöthig gehabt habe. Neuton bedurfte eine tiefsinnige Dichtungskraft, und Homer einen anschauenden Verstand; also ein jeder Beydes, aber von verschiedener Art. Nicht minder sonderbar ist die Parallele zwischen Homer und Neuton, wonach man wohl die Philosophie des Letztern lernen könne, aber nicht lernen könne, ein Gedicht, wie die Iliade des Erstern, zu produciren; denn es ist eben so leicht, ja unendlich leichter, den Inhalt der Iliade des Dichters, als den Inhalt der mathematischen Gründe der natürlichen Philosophie des Weltweisen zu lernen; zwischen dem Lernen des bloßen Inhalts, und dem Lernen, ihn zu produciren findet gar keine Vergleichung Statt. —

Zweyhundert und zehnter und letzter Brief.

An Ebendenselben.

Das Kunstgenie.

Beschluß.

— Ich werde mich von nun an bloß auf das Kunstgenie einschränken, mein lieber Drivers. Von diesem erkennt Jedermann, daß es die Dichtungskraft sey, die sein Wesen ausmacht. Diese Dichtungskraft muß, wenn sie Werke schöner Kunst erschaffen soll, durch die Phantasie und den Verstand wirken. Denn das Werk der schönen Kunst muß in seiner Materie eine gefallende Form enthalten. Die Materie verschafft ihm die Phantasie, die Form erhält es von dem Verstande, aber dem anschauenden Verstande.

Den ersten Bestandtheil der Dichtungskraft des Genies läßt man gelten; ja eine neue Kunstphilosophie möchte gern das Genie auf diesen ganz allein beschränken und den Verstand von allen genialischen Werken ausschließen, um die Phantasie nicht in ih-

ren wilden Flügen zu hemmen. Sie will, daß der Dichter nur nach Idealen streben soll. Aber welche Ideale, woran der Verstand keinen Antheil hat! Hören Sie darüber einen Meister, der gezeigt hat, daß er zu idealisiren weiß. *) „Viele der Neuern „verstehen unter Ideal nicht die höchste denkbare „Vollkommenheit, zu welcher die genialische Kunst „sowohl die sinnliche als geistige Natur durch Ab„sonderung des Zufälligen und Gemeinen läutert „und erhebt; jenes der Natur selbst abgelauschte „Ideal der Alten und ihrer Zöglinge, indem sie „Schönheit und Kraft aller ihrer Mängel entäußer„ten und frey ausbildeten, die reinsten Muster äu„ßerer und innerer Trefflichkeit, Heroén jedes Stan„des und Geschäfts, hohe und niedere Götter, zum „Wohlthun oder zum Schaden, Engel und Sata„ne mit schöpferischem Geiste darstellten. Sie ver„langen Abschweifung in rohe oder schönthuende Un„natur, wilde Jagd ins Seltsame und Abentheuer„liche, Nachäffung veralteter Moden, die einst bar„barischen Zeitaltern für Zierlichkeit galten, Ver-

*) Voß.

„kuppelung der Poesie mit dem unsokratischen Dä-
„mon des Aberwitzes; kurz, nicht idealische Ver-
„edlung, sondern fantastische Verzuckungen in
„Hirngespinnste, Fratzen und Fieberträume.“

Nur zu solchen Idealen hat der Verstand nicht mitgewirkt; man sieht ihnen den Mangel an allem Verstande nur zu deutlich an. So sind die Träume der wachenden Unglücklichen in den Irrenhäusern. Hier herrscht die Phantasie ohne alle Leitung des Verstandes. Und nach diesem Muster hat man eine Entgegensetzung der Phantasie und des Verstandes stiften wollen, und Manche haben sogleich damit angefangen, den Verstand zu verbannen, in der Hoffnung, daß diese Probe von Eifer ihnen werde angerechnet werden.

Diese sinnlose Entgegensetzung des Verstandes und der Phantasie hat die Frage veranlaßt, ob der Dichter mehr der Kunst oder des Genies bedürfe? Horaz, der sie auch berührt hat, beantwortet sie kurz und gut, mit seiner gewöhnlichen treffenden Urtheilskraft: er bedarf beyder. Das poetische Genie kündigt sich in seinen ersten Versuchen durch die wilden Flüge seiner Phantasie an, und es ist rath-

sam, daß man es nicht zu früh in diesen unreifen Anstrengungen seiner reinen Naturkräfte störe, und seinen angebohrnen Instinkt zur Unzeit durch Regeln beschränke, um ihm Zeit zu lassen, zu einem gehörigen Wuchse zu gelangen. Aber diese Flüge des Kindes können von dem Manne nicht fortgesetzt werden. Sobald der Verstand sich seiner Reife nähert, muß die Pflege der Kunst dem jungen Genie zu Hülfe kommen. Der Gärtner läßt dem wilden Stamme, den er zu einer Rosenlaube wölben will, erst seinen ganzen hohen Wuchs nehmen, damit er zu der gehörigen Größe und Stärke gedeihe; aber dann kommt die Kunst, und impft die schöne volle Blume darauf, und setzt ihm so die Krone auf, die seine Glorie vollendet.

Es ist der Verstand, der in der Kunst dem Genie seine Regeln vorschreibt; und diese bringen es um keine der Schönheiten, die es wirken kann; sie verhüten nur seine Fehler; sie lähmen auch seine Kräfte nicht, und halten seinen Flug nicht auf; sie bezeichnen ihm nur seine Bahn. Le genie, sagt Voltaire, est un coursier, qui s'elance dans la carrière, mais la carrière est tracée. Das Ge-

ste, was das Genie thun kann, und was es auch aus einer Art von Instinkt zu thun pflegt, um seine Kräfte zusammenzuhalten, ist, sie in der Einsamkeit durch tiefes Studium zu nähren, und sie nicht in geistlosen Gesellschaften zu zerstreuen. Denn hier verliert es sicher einen Theil seiner Stärke, so wie selbst das Gold im Wasser einen Theil seines Gewichtes verliert.

So ist es dann der Verstand, der dem Werke seine Vollkommenheit geben hilft. Und wenn er seine Regeln in der Aesthetik ausspricht, so werden Sie nun die Erklärung der Aesthetik, die so manchen Anstoß gegeben hat, nicht mehr unverständlich finden: Die Aesthetik ist die Wissenschaft der Regeln der Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntniß. Die Vollkommenheit der dunklern Sinne, des Geruchs, des Geschmacks, hängt von der Beschaffenheit der Sinnenwerkzeuge ab; und über diese vermag die Seele unmittelbar nichts. Die schönen Künste können also nur die Erkenntniß der deutlichen Sinne, welche die Phantasie wiederhohlt, um sie zum Stoffe schöner Werke zu machen, vervollkommnen. Und wodurch werden sie das können? — Nur

durch den Verstand. Dieser muß also die Regeln finden, welche die Aesthetik enthält.

Schon das so eben angegebene Verhältniß des Verstandes zu der Phantasie, der Regeln zu dem Genie, macht es augenscheinlich, daß sich die Aesthetik nicht vermißt, den Mangel des Genies zu ersetzen, mit ihren bloßen Regeln ein preiswürdiges Kunstwerk hervorzubringen, oder, wenn sie einige Fehler desselben bemerklich macht, das Werk selbst mit allen seinen übrigen Schönheiten besser zu machen. Ich will nicht leugnen, daß es flache Geschmäckler, wie ehemals in der Gottschedischen Schule, so auch noch jetzt, geben mag, die, im Vertrauen auf ihre noch dazu sehr elenden Regeln, die Rechte des Genies verkennen, und mit ihrem angemaßten Geschmacke Alles allein auszurichten glauben. Sie mögen aber sehen, welche Meisterwerke sie mit ihren Regeln zu Stande bringen.

Der Verstand setzt in dem Kunstgenie die Phantasie und ihre reiche Kunstader voraus, weil diese den Stoff liefern muß, ohne den er seine Form dem leeren Nichts anpassen würde. Ueberall müssen die Anlagen vorangehen, die von der Uebung,

dem Studium der Kunst und der Anwendung der Regeln müssen ausgebildet werden. Das muß möglich seyn; denn die Kräfte des Verstandes können wachsen, und sie wachsen beständig vor unsern Augen von der Unmündigkeit des Kindes an, bis zu der Vollendung des gereiften Mannes. Uebrigens mag der Künstler diese Regeln in seinem schönen Instinkte oder durch sein eigenes Nachdenken finden, oder er mag sie durch fremde Belehrung erhalten; das macht hier keinen wesentlichen Unterschied. Seine Phantasie muß ihm angebohren seyn, die Musen müssen ihn schon in der Wiege angelächelt haben; er kann sie aber nur durch die Bilder des äußern und die Gefühle des innern Sinnes bereichern. Ohne diese schöne Ausstattung wird alle Wissenschaft einen Menschen eben so wenig zu einem Künstler bilden, als selbst ein Noverre mit seinem noch so vortrefflichen Unterrichte einen Lahmen zu einem großen Tänzer, oder ein Mozart und Haidn einen Tauben zu einem großen Tonkünstler machen werden.

So unentbehrlich aber dem Künstler diese Kunstader ist, so muß doch der Verstand ihren Lauf len-

ken, und so unentbehrlich der Stoff ist, den die Phantasie liefern muß, so unentbehrlich ist auch der Verstand, der diesem Stoffe seine schöne Form geben muß.

Das ist selbst der Fall bey den Figuren, die bloß dem Auge zu gefallen scheinen, an denen wir aber darum Gefallen finden, weil sie eine Form haben, die sie von dem Verstande erhalten. Wenn nicht der Zweck des Gebäudes oder eines andern Werkes, es sey der Kunst oder der Natur, die gerade Linie erfodert, so wird das Auge durch eine krumme besser befriedigt werden, weil in ihrer Form mehr Mannichfaltigkeit ist. Diese Mannichfaltigkeit giebt ihm der Stoff, der allein die Sinne berührt; der Verstand bringt darin Einheit, und aus dieser Einheit entsteht die schöne Form.

Die Kreislinie ist darum die schönste Linie, weil sie den Stoff in die einfachste Form zusammenschließt; und die Kunst sowohl als die Natur würde sie daher immer vorziehen, wenn diese einfache Schönheit nicht oft der Vollkommenheit oder einer zusammengesetzten Schönheit müßte aufgeopfert werden. Diese Einheit entspringt aus der gleichen

Entfernung aller Punkte von dem Mittelpunkte. Mit dieser Gleichheit hängt die Aequation des Zirkels zusammen, die eigentlich seine Definition ist, und daß der Begriff oder die Definition eines Dinges ein Werk des Verstandes sey, wird von Jedermann anerkannt.

So ist also der Verstand die Quelle aller Schönheit in ihrem Schöpfer, und alles Genusses derselben in dem Anschauer. Für das Thier giebt es keine Schönheit, weil ihm der Verstand fehlt; nur der Mensch kann Schönheit schaffen und genießen, weil er Verstand hat. —

Verbesserung.

Th. 4. S. 56. Z. 4. von unten st. mit l. von.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

3 323

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Eberhard, Johann August,

Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen

Bd.: 4

Halle 1805

L.eleg.g. 120-4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573778-8